

جان بول سارتر

مواقف
٣

جمهورية الصمت



دار الآداب



جمهورية الصمت

جان بول سارتر

مواقف
٣

جمهورية الصمت

أبحاث في الحيـــاة والفن

ترجمة جورج طرابيشي

منشورات دار الآداب - بيروت

الطبعة الأولى
آذار (مارس) ١٩٦٥

جمهورية الصمت

لم نكن أحراراً قط كما كنا في ظل الاحتلال الالماني . كنا قد فقدنا حقوقنا كافة وقبل كل شيء حق الكلام . كانوا يهينوننا في وجوهنا كل يوم، وكان علينا أن نسكت. وكانوا ينفوننا بصورة جماعية كشغيلة ، كسجناء سياسيين ، كعرق دنيء . وفي كل مكان ، على الجدران ، في الصحف ، على شاشة السينما ، كنا نجد ذلك الوجه النجس التافه الذي كان مضطهِدونا يريدون أن يقدموه لنا عن أنفسنا : وبسبب هذا كله كنا أحراراً . فما دام السم النازي ينساب حتى في فكرنا ، فقد كانت كل فكرة صحيحة عادلة فتحاً من الفتوح . وما دامت تلك الشرطة الفائقة القوة تسعى الى إرغامنا على الصمت ، فقد كان كل كلام يصبح ثميناً كإعلان عن مبدأ من المبادىء . وما دمنا طريدين ، فقد كان لكل حركة من حركاتنا ثقل الالتزام . وكانت ظروف معركتنا القاسية في غالب الأحيان تجعلنا قادرين على أن نعيش ، بلا بهرج ولا أقنعة ، ذلك الموقف الممزق الذي لا يطاق ، الذي يسمى بالشرط الانساني . كنا نتخذ من النفي ، من الأسر ، وبخاصة من الموت الذي يحجبه الناس عن أنفسهم ببراعة في الأيام السعيدة ، الموضوع الدائم لمشاغلنا ، وكنا نتعلم انها ليست أحداثاً عارضة يمكن تجنبها ، بل ولا تهديدات دائمة لكن خارجية : كان علينا ان نرى فيها **قسمتنا** ، قدرنا ، المنبع العميق لواقعنا بصفتنا بشراً . كنا في كل ثانية من الثواني نعيش حتى الثمالة معنى هذه الجملة الصغيرة المبتذلة : « البشر جميعهم فانون » . وكان الاختيار الذي يختار به كل واحد نفسه أصيلاً لأنه كان يتم بحضور الموت ، ولأنه

كان بوسعه دوماً ان يعبر عن نفسه بهذه الصيغة : « خير من الموت أن ... » .
وأنا لا أتكلم ههنا عن تلك النخبة التي كانها المقاومون الحقيقيون ، بل عن جميع الفرنسيين الذين قالوا لا ، في كل ساعة من ساعات الليل والنهار وطوال أربعة أعوام . لقد كانت وحشية العدو بالذات تدفع بنا الى أقصى حدود شرطنا ، وذلك بإرغامها إيانا على أن نطرح على أنفسنا هذه الأسئلة التي اعتدنا تجنبها أيام السلم : كان كل من يعرف منا بعض التفاصيل المهمة عن المقاومة — وأي فرنسي لم يواجه هذه الحالة ولو مرة واحدة ؟ — كان يتساءل بقلق : « إذا عُذبت ، فهل سأستطيع الاحتمال ؟ » . وهكذا كانت مسألة الحرية بالذات مطروحة ، وكنا على عتبة أعمق معرفة يمكن للانسان أن يكوّنها عن نفسه . ذلك ان سر الانسان ليس عقدة أوديب أو عقدة النقص فيه ، بل حدود حريته بالذات ، قدرته على مقاومة التعذيب والموت . ولقد اكتسب أولئك الذين قاموا بنشاط سري ، عن طريق ظروف نضالهم ، تجربة جديدة : ما كانوا يحاربون في وضح النهار كالجنود ، بل كانوا ، هم المطارَدين في الوحدة والعزلة ، هم المعتقلين في الوحدة والعزلة ، كانوا يقاومون التعذيب في الهجران والتعري الكامل : كانوا وحيدين عراة أمام جلادين حليقي الذقون ، حسني التغذية ، حسني الملبس ، يسخرون من لحمهم البائس ، كل ما فيهم من مظاهر يدل على أنهم على حق بفضل ضميرهم الراضي والقوة الاجتماعية الهائلة التي تدعمهم . ومع ذلك ، وفي أعمق أعماق هذه الوحدة وهذه العزلة ، كانوا يدافعون عن الآخرين ، عن جميع الآخرين ، عن جميع رفاق المقاومة . وكانت كلمة واحدة تكفي لاعتقال عشرة ، مئة . هذه المسؤولية الشاملة في الوحدة الشاملة ، أليست هي الكشف عن حريتنا بالذات ؟ لقد كان هذا الهجران ، هذه الوحدة ، هذه المجازفة الكبيرة ، واحدة بالنسبة الى الجميع ، بالنسبة الى القادة وبالنسبة الى الرجال . وكانت العقوبة بالنسبة الى من كانوا يحملون الرسائل وهم يجهلون محتواها كما بالنسبة الى من كانوا يتولون قيادة المقاومة كلها ، واحدة : السجن ، النفي ، الموت . انه ما من جيش من جيوش العالم نستطيع أن نجد فيه مثل هذه المساواة

في المجازفة بين الجندي والجنرال . ولهذا كانت المقاومة ديموقراطية حقيقية : فبالنسبة الى الجندي كما بالنسبة الى القائد ، الخطر نفسه ، المسؤولية نفسها ، الحرية المطلقة نفسها في الانضباط . وهكذا تكونت ، في الظلام والدم ، أقوى الجمهوريات قاطبة . كان كل مواطن فيها يعرف انه مدين بنفسه للجميع وأنه لا يستطيع أن يعتمد إلا على نفسه . وكان كل واحد منهم يحقق ، من خلال الهجران الكامل ، دوره التاريخي . وكان كل واحد منهم يعمل على أن يحقق ذاته ضد المضطهِدين بصورة لا رجوع عنها ، وكان باختياره لنفسه من خلال حريته يختار حرية الجميع . هذه الجمهورية التي كانت بلا مؤسسات ، بلا جيش ، بلا بوليس ، كان واجباً على كل فرنسي أن يفوز بها فوزاً ، وأن يؤكدها في كل لحظة ضد النازية . وها نحن الآن على أعتاب جمهورية أخرى : أفلا نستطيع أن نتمنى أن تحافظ في وضح النهار على الفضائل المترمتة لـ « جمهورية الصمت والليل » ؟

مجلة « الآداب الفرنسية » – ١٩٤٤ .

باريس تحت الاحتلال

دهش كثير من الانكليز والاميركان حين وصلوا الى باريس فوجدونا اقل نحافة وهزالاً مما كانوا يتصورون. وقد رأوا اثواباً انيقة تبدو جديدة ، وسترات تبدو، من بعيد ، انها ما تزال في مظهر حسن . ونادراً ما صادفوا ذلك الشحوب في الوجه وذلك البؤس الفيزيولوجي اللذين يشهدان عادة على الجوع . إن العطف ينقلب الى بغض عندما يخيب امله : واني لأخشى ان يكونوا قد غضبوا علينا بعض الشيء لأنهم لم يجدونا متلائمين تماماً مع الصورة الكئيبة التي كونوها لأنفسهم عنا مقدماً . ولعل بعضهم قد تساءل في سره عما اذا كان الاحتلال رهيباً حقاً ، وعما اذا لم يكن على فرنسا ، بعد كل شيء ، ان تعتبر من حسن الحظ تلك الهزيمة التي وضعتها خارج اللعبة والتي ستسمح لها بأن تستعيد مكانتها كدولة كبرى من غير ان تكون قد استحقتها بتضحيات كبيرة. ولعلهم فكروا، مع « الديلي اكسبريس » بأن الفرنسيين ، بالمقارنة مع الانكليز ، لم يحيوا حياة سيئة بهذا القدر خلال الاعوام الأربعة الأخيرة .

وانا انما اريد ان اتوجه الى هؤلاء . انني اريد ان اشرح لهم انهم مخطئون ، ان الاحتلال كان محنة رهيبة ، انه ليس من المؤكد ان فرنسا ستستطيع من بعده ان تعود الى ما كانت عليه، انه ما من فرنسي إلا وحسد في غالب الاحيان حلفاءه الانكليز على مصيرهم . لكني اشعر الآن ، وانا اهم بالكتابة ، بكل صعوبة مهمتي . لقد سبق لي ان عرفت حرجاً كهذا . كنت عائداً من الأسر وكانوا يسألونني عن حياة الأسرى : كيف استطيع ان اجعل من لم يعيشوا في

المعسكرات يحسون بجوها ؟ كانت ضربة واحـدة من السبابة تكفي ليبدو كل شيء ضاحكاً مرحاً . إن الحقيقة لم تكن كامنة حتى في مـا يسمى بـ « المعدل الوسطي » . كانت تتطلب الكثير من الابتكار والفـن حتى يمكن اداؤهـا ، والكثير من الارادة الطيبة والخيال حتى يمكن فهمها. وإني لأواجه اليوم مشكلة مماثلة : كيف استطيع ان ابين ما كانه الاحتلال لسكان بلاد ظلت حرة ؟ ان لبيننا هوة لا يمكن ردمها بالكلمات . ان الفرنسيين الذين يتكلمون فيما بينهم عن الالمان والجستابو والمقاومة والسوق السوداء يتفاهمون بلا مشقة . لكن هـذا لأنهم عاشوا الاحداث ذاتها ، هذا لأنهم ممتلئون بالذكريات ذاتها . اما الانكليز والفرنسيون فما عاد لديهم من ذكرى مشتركة ، فكل ما عاشته لندن في الكبرياء عاشته باريس في اليأس والعار . ان علينا ان نتعلم ان نتكـلم عن انفسنا من غير حماسة ، وعليكم ان تتعلموا ان تفهموا صوتنا وتلتقطوا من وراء الكلمات كل مـا يمكن ان يوحى به إيحاء فقط ، كل ما يمكن ان تعنيه حركة أو صمت .

لكني اذا ما حاولت مع ذلـك ان اكشف عـن جزء من الحقيقة ، فإنني اصطدم بمصاعب جديدة : فقد كان احتلال فرنسا ظاهرة اجتماعية هائـلة انعكست آثارها على خمسة وثلاثين مليون كائـن انساني . فكيف اتكلم باسمهم جميعاً ؟ لقد عرفت المدن الصغيرة والمراكز الصناعية الكبرى والارياف مصائر مختلفة،فهذه القرية لم تشهد ألماناً قط ، وفي تلك عسكروا طوال أربعة أعوام . وما دمت قد عشت في باريس على وجـه خاص ، فسأقتصر اذن على وصف احتلال باريس . انني سأترك جانباً الآلام الجسدية ، والمجاعة التي كانت حقيقية لكن مستورة، وتدهور حيويتنا، وزحف السل : فهذه المصائب التي ستكشف الاحصائيات ذات يوم عن مداها ليست ، بعد كل شيء، بلا معادل في انكلترا. ولا ريب في ان مستوى الحياة قد ظل ، هناك ، أعلى من مستوى حياتنا الى حد ملموس ، لكنكم واجهتم الغارات وصواريخ ف (١) والخسائر العسكرية : اما نحن فقد كنا توقفنا عن القتال . لكن هناك محناً أخرى ، وانما عنها اريد ان اكتب : انني أريد ان احاول بيان الطريقة التي احس بها الفرنسيون بالاحتلال .

ينبغي ان نتحرر أولاً من الصور المألوفة المضخمة الواضحة الحدود والمعالم : كلا، لم يكن الألمان يجتازون الشوارع والسلاح في قبضاتهم ؛ كلا ما كانوا يرغمون المدنيين على إفساح الطريق امامهم ، وعلى النزول عن الرصيف ليتركوه لهم حراً عريضاً . لقد كانوا يقدمون ، في المترو ، محلاتهم للنساء العجائز ، وكانوا يلاطفون عن طواعية الاطفال ويداعبون خدودهم . لقد قيل لهم ان يظهروا بالمظهر اللائق ، وكانوا يظهرون بالمظهر اللائق ، باستحياء واجتهاد ، بدافع الانضباط . بل كانوا يبدون احياناً ارادة طيبة ساذجة كانت تظل بلا فائدة . كذلك لا تتصوروا ان الفرنسيين كانوا يقابلونهم بنظرة ساحقة بالازدراء . يقيناً ، لقد استنكفت الغالبية العظمى من السكان عن كل اتصال بالجيش الالماني . لكن ينبغي ألا ننسى ان الاحتلال كان يومياً . لقد سئل احدهم عما فعله في ظل عهد « الارهاب » فأجاب : « لقد عشت ... » . وهذا جواب يمكننا ان نجيب به جميعاً اليوم . لقد عشنا طوال اربعة أعوام ، كان الالمان يعيشون ايضاً ، بين ظهرانينا ، غارقين في الحياة الإجتماعية للمدينة الكبيرة . انني لم استطع ان امنع نفسي من الابتسام عندما رأيت مؤخراً صورة منشورة في « فرنسا الحرة » : انها تمثل ضابطاً المانياً وحشي الرقبة ، عريض الكتفين ، ينقب في صندوق من الصناديق المتناثرة على ارصفة السين ، تحت نظرة باردة حزينة يرمقها به بائع الكتب القديمة الهرم القصير القامة بلحيته الصغيرة التي عرف بها الفرنسيون . كان الألماني متربعاً ، فيبدو عليه وكأنه يطرد جاره النحيف خارج الاطار . وتحت الصورة كانت ثمة اسطورة تشرح لنا : « الالماني ينتهك حرمة ارصفة السين التي كانت تخص في الماضي الشعراء والحالمين » . انا لا اقصد ان الصورة مزورة ، بيد انها ليست سوى صورة ، اصطفاء تعسفي . ان العين تعانق مدى أرحب بكثير : اما المصور فيرى مئات من الفرنسيين ينقبون في عشرات الصناديق ، والمانياً واحداً لا يحتل غير مكان صغير في هذا الديكور الشاسع ، المانياً واحداً يقلب صفحات كتاب قديم ، حالماً ، وربما شاعراً ، وعلى كل حال غير مؤذٍ . وإن هذا المظهر غير المؤذي هو الذي كان يقدمه لنا في كل لحظة

الجنود الذين كانوا يتسكعون في الشوارع . كانت الجموع تنفتح وتنغلق على بزاتهم العسكرية التي كان لونها الاخضر المكوي يشكل بقعة شاحبة متواضعة ، شبه متوقعة ، وسط ملابس المدنيين الداكنة . ثم ان الضرورات اليومية نفسها كانت تجعلنا على احتكاك بهم ، والتيارات الجماعية ذاتها كانت تحملنا وتدحرجنا وتمزجنا معاً : كنا نلتصق بهم في المترو ، وكنا نصطدم بهم في الليالي المدلهمات.
ولا ريب في اننا كنا سنقتلهم بلا شفقة فيما لو صدر الأمر الينا ، ولا ريب في اننا كنا نحتفظ بذكرى احقادنا وكراهيتنا . لكن هذه المشاعر كانت قد اخذت شكلاً مجرداً بعض الشيء ، وكان قد توطد مع مضي الزمن نوع من تضامن خجل من نفسه ،غير قابل للتحديد بين الباريسيين واولئك العساكر الشبيهين، في الحقيقة، بالجنود الفرنسيين . تضامن غير مترافق بأي تعاطف ، يرجع بالاحرى الى نوع من التآلف البيولوجي. في البداية كنا نتألم لمرآهم، ثم فقدنا شيئاً فشيئاً استغرابنا لرؤيتهم ، وكانوا قد اتخذوا طابعاً تأسيسياً . وما أضفى عليهم تلك المسحة النهائية من عدم القدرة على الأذى هو جهلهم بلغتنا . لقد سمعت مئة مرة فرنسيين ، في المقهى ، يعبرون عن آرائهم بحرية بصدد السياسة على بعد خطوتين من الماني منفرد بنفسه يجلس امام قدح من عصير الليمون تائه النظرات . كانوا يبدون كقطع من الاثاث أكثر منهم بشراً . وحين كانوا يستوقفوننا بتهذيب بالغ ليستدلونا على الطريق – كانت هذه هي المناسبة الوحيدة للكلام معنا بالنسبة الى اكثرهم – كنا نشعر بالحرج أكثر مما نشعر بالبغض . وخلاصة القول اننا **لم نكن طبيعيين** . كنا نجتر في ذاكرتنا المبدأ الذي قررناه لأنفسنا مرة واحدة ونهائية : ألا نتوجه اليهم بالكلام ابداً . لكن امام اولئك الجنود التائهين كان يستيقظ فينا ، في الوقت نفسه ، نوع من رغبة قديمة انسانية النزعة في خدمة الغير ، يستيقظ فينا مبدأ آخر تعلمناه في طفولتنا ، مبدأ يحتم علينا ألا نتخلى أبداً عن انسان واقع في مأزق . وآنذاك كنا نقرر حسب مزاجنا وحسب المناسبة ، فنقول : « لا أدري » او « خذ الشارع الثاني إلى اليسار » ، وفي كلتا الحالتين كنا نبتعد مستائين من انفسنا . وذات مرة ، في

شارع سان جرمان ، انقلبت سيارة عسكرية فوق كولونيل الماني . فرأيت عشرة فرنسيين يسرعون لرفعه . كانوا يكرهون المحتل ، انا واثق من ذلك . ولا ريب في انه وُجد بينهم ، بعد عامين ، بعض من رجال المقاومة المكفلين بمهاجمة هذا الشارع نفسه . لكن ماذا ؟ هل كان محتلاً ذلك الرجل الذي يرقد مسحوقاً تحت سيارته ؟ وماذا كان ينبغي ان نفعل ؟ ان مفهوم العدو ليس صارماً كل الصرامة ولا واضحاً كل الوضوح الا إذا كان العدو مفصولاً عنا بسد من النار .

ولقد كان هناك مع ذلك عدو – ابغض الأعداء الينا – لكن لم يكن له من وجه . أو إن الذين رأوه على الأقل لم يعودوا إلا في حالات نادرة ليصفوه . انني سأشبهه عن طواعية بأخطبوط . كان يستولي على خير رجالنا في الظلام ويبيدهم من الوجود . ويبدو انه كانت حولنا هاويات صامتة . كنا نهتف ذات يوم الى صديق من الأصدقاء فيرن الهاتف طويلاً في الشقة الفارغة . وكنا نقرع بابه فلا يفتح . واذا ما اقتحم البواب الباب ، كنا نجد كرسيين مقرباً احدهما من الآخر في الدهليز ، وبين قوائمها اعقاب سجاير المانية . وكانت زوجات المختفين وامهاتهم يشهدن ، اذا اتفق وكن موجودات لحظة اعتقالهم ، بأنهم قد اقتيدوا من قبل ألمان بالغي التهذيب ، يشبهون اولئك الذين كانوا يستدلوننا على الطريق في الشارع . وحين كن يذهبن ليستوضحن عن مصيرهم ، في شارع فوش او شارع سوسيه ، كانوا يستقبلونهن بمجاملة ، وكن يرجعن وهن يحملن احياناً كلمات طيبة . لكن سكان البنايات المجاورة لشارع فوش او سوسيه كانوا يسمعون ، طوال النهار وحتى ساعة متأخرة من الليل ، صراخ الألم والرعب . وما من انسان في باريس لم يعتقل او يُنفَ او يُعدم صديق له أو قريب. كان يبدو أن في المدينة ثقوباً خفية وانها كانت تتفرغ عن طريق هذه الثقوب كما لو انه أصابها نزيف داخلي لا يمكن تحديد موضعه. وبالأصل لم يكن الناس يتحدثون عن ذلك كثيراً. لقد كانوا يتكتمون عن هذا النزيف المتواصل اكثر مما يتكتمون عن المجاعة ، من قبيل الحذر جزئياً ، ومن قبيل الكرامة جزئياً ايضاً . كانوا

يقولون : « لقد أوقفوه » ، وكانت « واو الجمع » هذه ، الشبيهة بواو الجمع التي يستخدمها المجانين احياناً لتسمية جلاديهم الوهميين ، لا تكاد تدل إلا بشق النفس على بشر حقيقيين : كانت تدل بالأحرى على نوع من قطران حي لا يمكن لمسه ، يسوّد كل شيء ، حتى النور . وفي الليل كنا نسمعهم . فعند منتصف الليل كان يرن على الأرصفة وقع خطى خفيف معزول لمارة متأخرين يريدون أن يعودوا الى بيوتهم قبل حلول موعد اطفاء الأنوار ، ثم يكون الصمت . وكنا نعرف ان الخطى الوحيدة التي يتردد وقعها في الخارج هي خطاهم « هم » . وانه لمن الصعب علي ان اوحي للقارىء بذلك الاحساس الذي كانت تثيره هذه المدينة المقفرة ، هذه الأرض المنزوعة السلاح المحاذية لنوافذنا والتي لا يسكنها احد سواهم . ان المنازل لم تكن تكفل الحماية قط . وكان الجستابو يقوم باعتقالاته بين منتصف الليل والخامسة صباحاً . وكان يخيل الينا ان الباب يمكن ان ينفتح في أي لحظة لتمر منه نسمة باردة وشيء من الليل وثلاثة المان بشوشون يحملون مسدسات . وحتى عندما كنا لا نسميهم ، وحتى عندما كنا لا نفكر بهم ، كانوا حاضرين بيننا ، وكنا نشعر بهذا الحضور من الطريقة التي كانت تبدو لنا الأشياء بها ، اذ كان يبدو لنا ان درجة ملكيتنا لها قد خفت ، وانها اكثر غرابة وأكثر برودة ، وأكثر عمومية بمعنى ما ، كما لو ان نظرة اجنبية تنتهك صميمية بيوتنا . وعند الصباح كنا نلقى من جديد في الشوارع المـاناً صغاراً ابرياء يحثون الخطى نحو مكاتبهم ، يحملون تحت إبطهم حقيبة مكتب ، يشبهون محامين في ردائهم الرسمي اكثر مما يشبهون عسكريين. وكنا نحاول ان نقرأ في هذه الوجوه الأليفة الخالية من كل تعبير شيئاً من الوحشية الحاقدة التي تخيلناهـا اثناء الليل . لكن عبثاً . ومع ذلك ما كان الاشمئزاز ليتبدّد. ولعل هذا الاشمئزاز المجرد الذي لا يتوصل الى أن يحط على انسان معين ، كان اشقّ ما في الأمر . هذا هو على كل حال المظهر الأول للاحتلال : ألا فلنتخيل ذلك التعايش الدائم بين حقد شبحي وبين عدو أليف اكثر مما ينبغي لا نتوصل الى بغضه .

ولقد كان لهذا الاشمئزاز أسباب اخرى كثيرة . لكن قبل ان نوغل اكثر

من ذلك ، ينبغي أن نتجنب سوء تفـاهم : عليكم ألا تتصوروا هذا الاشمئزاز كما لو انه انفعال مبلبل حاد . لقد سبق أن قلت : **لقد عشنا** . وهذا يعني اننا كنا نستطيع ان نعمل ونأكل ونتحدث وننام ، بل ان نضحك احياناً – بالرغم من أن الضحك كان نادراً للغايـة . كان الاشمئزاز يبدو وكأنـــه في الخارج ، في الأشياء . كنا نستطيع ان نسهو عنه لحظة ، ان نتحمس لقراءة ما ، لمحادثة ما ، لقضية ما . لكننا كنا نعود اليه دومـــاً ونتبين انه لم يغادرنا قط . كان هادئاً قريراً ، خفياً تقريباً ، يلون احلام يقظتنا كما يلون افكارنا الأكثر عملية . كان لحمة وعينا ومعنى العالم في آن واحد . واليوم وقد انقشع ، ما عدنا نرى فيه إلا عنصراً من عناصر حياتنا . لكننا حين كنا غارقين فيه ، كان مـألوفاً لدينا الى حد كنا نحسبه احيانـــاً الجرس الطبيعي لأمزجتنا . هل سيفهمني القارىء اذا قلت في آن واحد معاً انه كان لا يطاق واننا كنا نتدبر أمرنا معه على احسن ما يرام ؟

يقال إن بعض المجانين يسيطر عليهم احساس بأن حدثاً فظيعاً قـــد قلب حياتهم . وحين يريدون ان يفهموا مـــا الذي يوحي اليهم بهـذا الشعور الحاد بالقطيعة بين ماضيهم وحاضرهم ، لا يجدون شيئاً وكأن ما من شيء قد حدث . هذا ما كانته حالتنا تقريباً . كنا نشعر في كل لحظة ان رابطة من روابط الماضي قد انقطعت . كانت التقاليد قد امحت ، وكذلك العادات . وكنا لا ندرك معنى هذا التغير الذي كانت الهزيمـة نفسها لا تفسره تمام التفسير . واليوم أرى مـــا كانه : كانت باريس قد ماتت . لا سيارات ، لا مارة ، إلا في بعض الساعات في بعض الاحياء. كنا نسير بين حجارة ، وكان يخيل الينا اننا المنسيون بعد هجرة كبيرة . وكان شيء من الحياة الريفية قد علق بزوايا العاصمة . وكان قد بقي من المدينة هيكل عظمي ، فخم ساكن ، طويل عريض علينا : عريضة اكثر ممـــا ينبغي الشوارع التي كنا نكتشفها على مد النظر ، كبيرة اكثر مما ينبغي المسافات ، رحبة اكثر مما ينبغي الآفـاق : كنا نضيع فيها ، وكان الباريسيون يلزمون منازلهم أو يحيون حياة الحي المنغلق على نفسه خوفـاً من السير بين تلك القصور

الكبيرة الصارمة التي كان كل مساء يغلفها في ظلمات مطلقة . وهنا ايضاً ينبغي ان نحذر من المبالغة : كان الكثيرون منا قد احبوا الطمأنينة البورجوازية ، الفتنة القديمة العتيقة التي كانت هذه العاصمة النازفة دماؤها تلبسها مع نور القمر . لكن لذتهم بالذات كانت مصبوغة بالمرارة : وهل أمرّ على الانسان من أن يتنزه في شارعه ، حول كنيسته ، حول بلديته ، وأن يلقى في هذه النزهة نفس الفرح الكئيب الذي يشعر به عندما يزور الكوليزيه او البارثيون تحت ضوء القمر ؟ كان كل شيء خراباً: منازل مهجورة من القرن السادس عشر، مغلقة المصاريع، فنادق ودور سينما مصادرة ، مسدودة بحواجز بيضاء يصطدم بها المرء من غير توقع ، بارات ومخازن مغلقة طوال الحرب نفي مالكها أو مات او اختفى ، قواعد حجرية بلا تماثيل ، حدائق مقسومة الى قسمين بخنادق او مشوهة بتحصينات من الاسمنت المسلح ، وكل تلك الحروف الضخمة المغبرة على قمم المنازل التي هي عبارة عن لافتات كهربائية ما عادت تضيء . وعلى واجهات الحوانيت الزجاجية كنا نقرأ اعلانات تبدو وكأنها منقوشة على شواهد القبور : كرنب في كل ساعة ، حلويات فييناوية ، اجازة نهاية الاسبوع في توكيه ، كل شيء للسيارة . قد تقولون : لقد عرفنا هذا نحن أيضاً . وفي لندن ايضاً كان هناك اطفاء الأنوار والتضييقات . ادري : لكن هذه التغيرات في حياتكم لم يكن لها نفس معنى تغيراتنا . لقد ظلت لندن المشوهة ، الخافتة الاضواء ، عاصمة انكلترا ، اما باريس فكانت قد كفت عن ان تكون عاصمة فرنسا . في الماضي كانت جميع الطرق ، جميع السكك الحديدية ، تقود الى باريس . وكان الباريسي في مدينته ، وسط فرنسا ، وسط العالم . وعند افق كل مطامحه وصبواته وكل رغباته كانت تقف نيويورك ، مدريد ، لندن . ولم تكن العاصمة، التي تغذيها بيريغور وبوت والالزاس ومراكب صيد الاطلسي، لم تكن ، كروما القديمة ، مدينة طفيلية . كانت تنظم تبادلات الامة وحياتها ، وتصنّع المواد الخام ، وكانت نقطة التقاء طرق فرنسا . ومع الهدنة تغير كل شيء : فلقد أدت قسمة البلاد الى منطقتين الى عزل باريس عن الريف، وأصبحت سواحل بريتانيا

ونورماندیا مناطق محرمة، وفصل سور من الاسمنت فرنسا عن انكلترا واميركا. وتبقى اوروبا : لكن اوروبا كانت كلمة تثير الاشمئزاز ، كلمة تعني العبودية . وفقدت مدينة الملوك حتى وظيفتها السياسية ، إذ جردتها منها حكومة — دمية في فيشي . كانت فرنسا ، التي قسمها الاحتلال الى أقاليم منعزلة بنفسها ، قد نسيت باريس . فلم تعد هذه المدينة إلا كومة كبيرة مسطحة لاجدية ، تسكنها ذكريات عظمتها وتسند بالحقن على فترات متقطعة . كانت تدين بحياتها الذاوية الى عدد القاطرات والشاحنات الذي يقرر الالمان اسبوعياً السماح له بالدخول اليها . وكان يكفي ان تغضب فيشي قليلاً ، او أن تشد اذن لافال[1] لإرسال شغيلة الى برلين ، حتى توقف الحقن . كانت باريس تضمر وتتثاءب جوعاً تحت السماء الفارغة . ولم يعد لها ، هي المعزولة عن العالم ، المطعمة بدافع الشفقة او الحساب ، إلا وجود مجرد رمزي . لقد رأى الفرنسيون الف مرة ، في واجهات البقاليات ، طوال الأعوام الاربعة الأخيرة ، زجاجات من نبيذ سانت اميليون أو مورسو الفاخر ، مصطفة الى جانب بعضها البعض بكثرة . وعندما كانوا يقتربون ، منجذبين ، كانوا يقرأون على لافتة : عرض اصطناعي . كان كل شيء أجوف فارغاً : اللوفر بدون لوحات ، البرلمان بدون نواب ، مجلس الشيوخ بدون شيوخ ، ثانوية مونتيني بدون طلاب . وكانت الحياة المصطنعة التي يحييها الالمان ، من عرض مسرحي وسباق خيل وحفلات بائسة كئيبة ، لا تهدف إلا الى إفهام العالم بأن فرنسا سليمة معافاة ما دامت باريس حية ترزق بعد . وهذه بالفعل نتيجة غريبة من نتائج المركزية . وكان الانكليز من جانبهم قد قرروا ان يحترموا باريس وهم يسحقون تحت قنابلهم لوريان او روان او نانت . وهكذا كنا نتمتع ، في هذه المدينة المحتضرة ، بهدوء جنائزي رمزي . وحول هذه الجزيرة الصغيرة كان الحديد والنار يمطران . لكن كما انه لم يكن مسموحاً لنا

---

١ — بيير لافال : سياسي فرنسي (١٨٨٣ — ١٩٤٥) . رئيس الوزارة (١٩٣١ و ١٩٣٥) ، نائب رئيس الوزارة عام ١٩٤٠ ، رئيس حكومة فيشي المتعاونة مع النازي عام ١٩٤٢ . حكم واعدم عام ١٩٤٥ . (م.م)

بالمشاركة في حرث أقاليمنا ، كذلك لم يعد لنا من حق في مشاطرتها آلامها . رمز : تلك المدينة الشغيلة السريعة الغضب كانت قد باتت مجرد رمز . كنا نتبادل النظرات ونتساءل عما اذا لم نكن قد اصبحنا نحن أيضاً رموزاً .

هذا لأنهم سرقوا منا مستقبلنا طوال أربعة أعوام . كان لا بد ان نعتمد على الآخرين . ولم نكن إلا **موضوعاً** بالنسبة الى الآخرين . لا ريب في ان اذاعة انكلترا وصحافتها كانتا تبديان نحو نا الصداقة . لكن كان لا بد ان نكون مزهوين بأنفسنا أو سذجاً حتى نصدق ان الانكليز كانوا يتابعون هذه الحرب المميتة من أجل تحريرنا . لقد كانوا يدافعون عن مصالحهم الحيوية ، برجولة ، شاهرين السلاح ، وكنا نعرف اننا لا ندخل في حساباتهم إلا كعامل بين عوامل أخرى . اما الألمان فكانوا يتأملون في خير الوسائل لضم هذه القطعة من الأرض الى كتلة « أوروبا » . كنا نشعر بمصيرنا يفلت منا . فقد كانت فرنسا شبيهة بأصيص ازهار يوضع على حافة النافذة عندما تشرق الشمس ويدخل الى البيت في الليل ، دون ان يؤخذ رأيه .

اننا جميعاً نعرف اولئك المرضى المصابين بـ « فقدان الشخصية » الذين يخطر لهم على حين غرة بأن « جميع البشر قد ماتوا » لأنهم كفوا عن ان يتصوروا مستقبلهم امام انفسهم ، ولأنهم كفوا بالتالي عن الشعور بمستقبل الآخرين . ولعل اشق ما في الأمر ان جميع الباريسيين كانوا قد اصيبوا بفقدان الشخصية . كنا اذا ما نظرنا بتعاطف ، قبل الحرب ، الى طفل أو فتى أو فتاة ، فهذا لأننا كنا نحس بمستقبلهم ، ولأننا كنا نحزره بصورة غامضة في حركاتهم وثنايا وجوههم . ذلك ان الانسان الحي هو قبل كل شيء مشروع . لكن الاحتلال جرّد البشر من مستقبلهم . فما عدنا نتتبع بانظارنا زوجاً من العشاق ونحن نحاول ان نتخيل مصيره : ذلك انه لم يعد لنا من مصير أكثر مما للمسمار أو مغلاق الباب . كانت جميع افعالنا مؤقتة ، وكان معناها محدوداً باليوم الذي يتم فيه إنجازها . وكان العمال يعملون في المصنع ، كل يوم بيومه : كان من الممكن ان تنقطع الكهرباء في الغد ، ان تكف المانيا عن ارسال قوافلها من المواد الأولية ،

ان يتخذ الالمان قراراً مفاجئاً بتهجيرهم الى بافاريا أو الى بالاتينا . كان الطلاب يتهيئون لامتحاناتهم ، لكن من كان يستطيع ان يؤكد انهم سيتقدمون اليها ؟ كنا نتبادل النظر وكان يخيل الينا اننا نرى امواتاً . وكان هذا التجرد من الانسانية ، هذا التحجر الانساني لا يطاق،الى حد ان الكثيرين منا ارتموا في المقاومة ليفلتوا منه ، ليستعيدوا مستقبلهم . مستقبل غريب مسدود بالتعذيب والسجن والموت ، لكننا نصنعه على الاقل بأيدينا[1] . لكن المقاومة لم تكن إلا حلاً فردياً،ولقد عرفنا ذلك دوماً : فبدونها كان الانكليز سيربحون الحرب، ومعها كانوا سيخسرونها فيما لو كان مقدراً عليهم أن يخسروها . وكانت لها على الأخص في نظرنا قيمة الرمز . ولهذا كان الكثير من المقاومين يائسين : رموزاً دوماً . تمرد رمزي في مدينة رمزية . والتعذيب وحده كان حقيقياً .

وهكذا كنا نشعر أننا خارج اللعبة . كنا نشعر بالخجل من أننا لا نفهم تلك الحرب التي ما عدنا نخوضها . كنا نرى من بعيد الانكليز والروس يتلاءمون مع التكتيك الالماني بينما كنا ما نزال نجتر هزيمتنا عام ١٩٤٠ . لقد كانت سريعة أكثر مما ينبغي ولم نتعلم منها شيئاً . ومن يهنئنا ساخراً على اننا أفلتنا من الحرب لا يتصور بأي حماسة كان الفرنسيون يتمنون لو يستأنفوا القتال . كنا يوماً بعد يوم نرى مدننا مهدومة وثرواتنا مهدورة . كان شبابنا يفنى ، وكان ثلاثة ملايين من أبنائنا يموتون في المانيا ، وكانت نسبة الولادات الفرنسية في تراجع . هل كان يمكن ان تكون هناك حرب أشد تدميراً ؟ لكن هذه التضحيات التي سنقدم عليها عن طواعية لو انها كانت ستعجل بانتصارنا ، لم يكن لها أي معنى ولا تفيد شيئاً أو هي تفيد الالمان. وهذا شيء أعتقد أن جميع الناس سيفهمونه: ليس الرهيب أن نتألم وأن نموت ، بل الرهيب أن نتألم ونموت بلا جدوى .

كان يحدث لنا أن نرى ، ونحن نعيش في هجران مطلق ، طائرات حليفة تمر فوق رؤوسنا . وكان موقفنا غريباً متناقضاً إلى حد كانت معه صافرات

---

١ – اذا كان لا بد ان نجد عذراً أو على الاقل تفسيراً لـ « التعاون » ، فيمكننا ان نقول انه كان هو أيضاً جهداً لمنح فرنسا مستقبلاً ما .

الإنذار تصورها لنا على أنها عدوة . كانت الأوامر جازمة باتـة : كان يجب ان نغادر المكاتب ، أن نغلق الحوانيت ، وأن ننزل الى الملاجيء . وما كنا لنصدع لها قط : كنا نبقى في الشوارع ، وأنوفنا مشرعـة إلى الأعلى . وينبغي ألا نرى في عدم الانضباط هذا تمرداً باطلاً أو تظاهراً غبياً بالشجاعة : كنا ننظر بيأس الى الأصدقاء الوحيدين الذين بقوا لنـا . كان ذلك الطيار الشاب الذي يمر بآلته فوق رؤوسنا ، المرتبط بانكلترا وأميركا بألف رابطة غير منظورة ، كان عبارة عن عالم كامل ضخم وحر يملأ السماء . لكن الرسائل الوحيدة التي كان يحملهـا كانت رسائل موت . ولا أدري اي إيمـان عميق بحلفائنا كان يعمر قلوبنا حتى استطعنا أن نستمر في محبتهم ، حتى استطعنا أن نريد معهم تلك التدميرات التي كانوا يقومون بها فوق أراضينا ، حتى استطعنا أن نحيي رغم كل شيء قاذفات قنابلهم كما لو أنها وجه انكلترا . وكانت القنابل إذا ما أخطأت هدفها وسقطت فوق نقطة آهلة بالسكان ، رحنا نبحث لها عن أعذار ، بل نتهم الالمان أحياناً بأنهم هم الذين قذفوها ليحرضونا على الانكليز أو بأنهم تعمدوا عن قصد أن يؤخروا صافرة الإنذار. لقد أمضيت بضعة أيام في الهافر لدى أسرة أحد رفاقي في الأسر أثناء فترة الغارات الكبيرة. تجمعنا في المساء الأول حول جهاز الراديو، وراح رب الأسرة يحرك الإبرة باحتفاء ساذج مؤثر، فلكأنه كان يحيي القداس. وعندما راحت الإذاعة البريطانية تقدم لنا نشرتها الإخبارية الأولى، سمعنا زمجرة طائرات بعيدة. كنا نعلم انها قادمة لتلقي بقنابلها علينـا ، ولن أنسى مهما يمر الزمن ذلك المزيج من الرهبة والنشوة الذي قالت بـه احدى النساء بصوت خافت : « هـا هم الانكليز ! » . وطوال ربع ساعة من الزمن استمعوا الى صوت لندن ، دون أن يتحركوا عن مقاعدهم ، على مقربة من دوي الانفجارات . كان يخيل إليهم أن هذا الصوت أشد حضوراً وان أسراب الطائرات التي تمر فوق رؤوسنا تعطيـه جسداً . لكن افعال الإيمان هذه كانت تتطلب توتراً دائماً . كانت تتطلب غالب الأحيان أن يخرس الإنسان في داخله صوت الاستنكار . ولقد أخرسناه عندما أبيدت لوريان ، عندما دُمر مركز نانت ، عندمـا أصيب قلب روان . لعلكم

تخمنون الجهود التي كان علينا أن نبذلها . كان الغضب أحياناً أقوى منا ، لكننا كنا نخضعه فيما بعد لمقتضيات العقل كما نخضع هوى من الاهواء . أذكر ان القطار الذي كان يعيدني من شانتني في تموز ١٩٤٤ قد رش برشاشات الطائرات . كان قطاراً من قطر الضواحي ، غير مؤذٍ بالمرة . ومرت ثلاث طائرات . وفي بضع ثوانٍ كان هناك في القاطرة الأمامية ثلاثة قتلى واثنا عشر جريحاً . ووقف المسافرون على الطريق ينظرون الى النقالات تمر والى الخوانات الخضراء التي اقتلعت من أرصفة المحطة المجاورة لتكون حمالات لنقل الأجسام . كانوا شاحبين من الانفعال والغضب . كانوا يشتمونكم ويلومونكم على همجيتكم ولا إنسانيتكم : « ما حاجتهم الى أن يأتوا لمهاجمة قطار بلا دفاع ؟ أليس لهم من عمل في الجانب الآخر من الراين ؟ ليذهبوا إذن الى برلين ! آه ! لكن هذا لأن المدافع المضادة للطائرات تخيفهم ، الخ » . ثم ، على حين بغتة ، يجد أحدهم التفسير : « اسمعوا إذن : إن هدفهم عادة الآلة ، وليس في هذا أذى لأحد . لكن القاطرة وضعت اليوم في المؤخرة ، وهكذا أطلقوا على العربة الأمامية . وبالطبع ما كانوا يستطيعون ، بتلك السرعة ، أن يتبينوا ما حدث من تغيير » . وسرعان ما سكت الجميع : لقد اطمأن الناس لأن الطيار لم يرتكب خطيئة لا تغتفر ، ولأننا نستطيع أن نستمر في حبكم . لكن هذا الميل الى بغضكم الذي كان علينا أن نناضل ضده دوماً لم يكن أبسط تعاساتنا . وانني لأستطيع أن أشهد اننا في الأيام التي كنا ننظر فيها ، تحت أنظار قاهرينا الالمان الساخرة ، الى دخان الحرائق التي تشعلونها عند أبواب المدينة ، أستطيع أن أشهد على ان وحدتنا كانت شاملة .

ومع ذلك ما كنا لنجرؤ على التشكي : فقد كان ضميرنا غير مرتاح . لقد عرفت في الأسر اولاً ذلك الخجل السري الذي كان يعذبنا. كان الأسرى تعساء، لكنهم ما كانوا يتوصلون إلى النظر إلى أنفسهم بعين الإشفاق . كانوا يقولون : « حسناً ! ماذا سيحدث لنا هناك عندما سنعود ! » . كانت أوجاعهم جافة حادة ، لاسعة ، مسممة بشعورهم بأنهم قد استحقوها . لقد كانوا يحسون بالعار

أمام فرنسا . لكن فرنسا كانت تحس بالعار أمام العـالم . انه لمن المستعذب أن يبكي الانسان قليـلاً على نفسه . لكن كيف كان بوسعنا ان نشفق على أنفسنا وازدراء الآخرين لنا يحـدق بنا . فالبولونيون في معتقلي ما كانوا يخفون عنا احتقارهم ، وكان التشيكيون ينحون علينا باللائمة لأننا تخلينا عنهم عام ١٩٣٨ . وقد روي لي ان روسياً هارباً يخبئه دركي من آنجر كان يقول عنا وهو يبتسم ابتسامة عريضة : « الفرنسيون ، أرانب ! أرانب ! » . وانتم أنفسكم مـا كنتم رقيقين دوماً، واني لأذكر خطاباً القاه المارشال سموتس واصغينا اليه في صمت . ويقيناً ، بعد هذا ، كنا نميل إلى التشبث بمذلتنا وإلى الزيادة عليها . ولعـله كان ممكناً أن ندافع عن أنفسنا . فبعد كل شيء ، احتـاجت اكبر ثلاث دول في العالم الى أربعة أعوام لقهر ألمانيا . أفـلم يكن من الطبيعي ان نُهزم من الصدام الأول ، نحن الذين كنـا نواجهه وحدنا ؟ لكننا ما كنا نفكر بالمرافعـة عن قضيتنا : فقد دخل اخيارنا إلى المقاومة ليفتدوا البلاد . وقد لبث الآخرون على ترددهم وحرجهم ، وراحوا يجترون عقـدة نقصهم . الا تعتقدون ان اسوأ الآلام هو هذا الألم الذي عانينا منه دون ان نتمكن من الحكم عليه بأنه غـير مستحق ودون أن نعتبره مع ذلك فداء ؟

لكن في اللحظة التي كنا سنستسلم فيها لتـأنيب الضمير ، كان أنصار فيشي والمتعاونون يردعوننا عن ذلك بمحاولتهم بالذات دفعنا اليه . ان الاحتـلال لم يكن ذلك الحضور المستمر لقـاهرينا في مدننا فحسب : بل كان أيضاً ، على الجدران كافة، وفي الصحف، تلك الصورة النجسة التي كانوا يريدون ان يقدموها لنا عن أنفسنا . وكان المتعاونون قـد شرعوا يستنجدون بحسن نياتنا . كانوا يقولون : « لقد غلبنا على أمرنا ، فلنظهر لهم اننا لاعبون ماهرون : لنعـترف بأخطائنا » . ثم سرعان ما كانوا يضيفون : « لنوافق على ان الفرنسي خفيف ، طائش ، دعي ، أناني ، وانه لا يفهم شيئاً حيال الأمم الأجنبية ، وان الحرب قد فاجأت بلادنا وهي في ذروة تفسخها » . وكانت الاعلانات الهـازلة تسخف آخر آمالنا . وأمام هذا القدر من الخسة والحيـل الفظة ، كنا نتصلب ونشعر

بالحاجة إلى أن نكون فخورين بأنفسنا . لكننا مع الأسف ما كنا نرفع رأسنا حتى نجد أمامنا ، في أنفسنا ، الدوافع الحقيقية لتأنيب ضميرنا . وهكذا كنا نعيش في بلبلة مخيفة ، تعساء دون ان نجرؤ على قول ذلك ، نشعر بالعار ونشمئز منه في آن واحد . ومما زاد الطين بلة اننا ما كنا نستطيع ان نخطو خطوة واحدة ولا أن نأكل ، ولا حتى ان نتنفس ، دون أن نصبح في الوقت نفسه متواطئين مع المحتل . كان دعاة السلام قبل الحرب قد شرحوا لنا اكثر من مرة ان البلد المغزو يجب ألا يقاتل ويجب ان يلجأ إلى المقاومة السلبية . هذا أمر يسهل قوله : لكن حتى تكون هذه المقاومة فعالة ، لا بد ان يرفض عامل السكك الحديدية قيادة قطاره وان يرفض الفلاح حراثة حقله : كان يمكن آنذاك ان يتضايق المنتصر وإن كان بوسعه ان يتمون من أرض بلاده ، لكن كانت الامة المحتلة ستلاقي الموت الاكيد في أقرب أجل . كان لا بد إذن من العمل ، وتوفير ظاهر من تنظيم اقتصادي للأمة ، وضمان حد ادنى من الحياة لها بالرغم من التدمير والنهب . بيد ان ابسط نشاط كان يخدم العدو الذي سقط علينا وألصق فاه بجلدنا كالعلق وعاش متحداً بنا . وما كانت تتكون في عروقنا قطرة دم واحدة لا يأخذ منها حصته . لقد قيل كلام كثير عن « المتعاونين » ، ولقد كان بيننا بالتأكيد خونة اصليون : لم نكن نخجل منهم ، فلكل امة حثالتها من الفاشلين الحاقدين الذي يستفيدون بعض الوقت من الآفات والثورات . ان وجود شخص مثل كسلينغ [1] او لافال في تجمع قومي ظاهرة عادية ، كنسبة الانتحار او الإجرام . لكن ما كان يبدو شاذاً وغير طبيعي انما كان وضع البلاد ، المتعاونة كلها . كان المقاومون ، فخرنا وكبرياؤنا ، لا يعملون لحساب العدو ، لكن كان واجباً على الفلاحين ، اذا أرادوا ان يطعموهم ، ان يستمروا في تربية ماشيتهم التي يذهب نصفها الى المانيا . كان كل فعل من أفعالنا ملتبساً : لم نكن نعرف هل علينا ان ننحي على أنفسنا باللائمة كلياً

---

١ – سياسي نرويجي . رئيس الحكومة المناصرة للألمان بدءاً من ١٩٤٠ . اعدم في اوسلو عام ١٩٤٥ . (م.م)

ام نستحسن افعالنا كلياً . كان ثمة سم خفي يسمم خير المشاريع . ولن اضرب غير مثال واحد : لقد كان عمال سكك الحديد والسائقون والميكانيكيون مثيرين للإعجاب . لقد انقذت برودة دمهم وشجاعتهم ونكرانهم للذات في غالب الاحيان حياة مئات الناس، وسمحوا لقافلات التموين بالوصول الى باريس. كان معظمهم من رجال المقاومة، ولقد برهنوا على ذلك . بيد ان الاخلاص الذي كانوا يظهرونه في حماية آلاتنا كان يخدم القضية الالمانية : فقد كان من الممكن بين ساعة واخرى مصادرة تلك القاطرات التي كانوا يحافظون عليها بصورة مدهشة . ومن بين الحيوات الانسانية التي أنقذوها ، ينبغي أن نحسب حيوات العسكريين الذي التحقوا بالهافر او شيربورغ، وقد كانت قطارات الأغذية تنقل ايضاً عتاداً حربياً . وهكذا كان هؤلاء الرجال ، الذين لا همّ لهم إلا خدمة مواطنيهم ، كانوا ، بدافع من قوة الأشياء، بجانب أعدائنا ضد اصدقائنا . وحين كان بيتان يعلق على صدورهم الميداليات ، كانت المانيا هي التي تقلدهم هذه الميداليات . ومن أول الحرب الى آخرها لم **نعترف** بأفعالنا ولم نستطع ان نطالب بنتائجها . كان الشر في كل مكان ، وكان كل اختيار شريراً ، لكن كان لا بد مع ذلك من الاختيار وكنا مسؤولين . وكانت كل نبضة من نبضات قلبنا تغرقنا في إثم نشمئز منه .

لعله كان بوسعنا ان نتحمل على نحو أفضل هذا الشرط المهين الذي حُكم به علينا لو اننا استطعنا ان نحقق ضد فيشي تلك الوحدة التي كانت تطالب بها فيشي باستمرار . لكن ليس صحيحاً ان المصيبة تقرّب بين الناس . فالاحتلال أولاً كان يشتت الأسر والعائلات في ارجاء العالم الأربعة . كان هذا الصناعي الباريسي أو ذاك قد ترك زوجته وابنته في المنطقة الحرة ، وما كان يستطيع — في العامين الأولين على الأقل — لا ان يراهما ولا ان يكتب لهما ، اللهم الا عن طريق البطاقات البريدية . وكان ابنه البكر اسيراً في أحد المعتقلات ، وكان ابنه الاصغر قد التحق بديغول . كانت باريس عامرة بالغائبين ، ولعل هذا لم يكن ابسط مظاهر موقفنا ، اعني عبادة الذكرى التي مارسناها طوال أربعة

أعوام والتي كانت تتوجه ، من خلال اصدقائنا البعيدين ، الى عذوبة الحياة ، الى كبرياء الحياة المختفية . وبالرغم من جهودنا كانت الذكريات تزداد شحوباً يوماً عن يوم ، والوجوه تنطفىء الواحد تلو الآخر. لقد قيل كلام كثير عن الأسرى، ثم اقل فأقل . لا لأننا كففنا عن التفكير بهم : لكنهم بعد ان كانوا فينا وجوهاً واضحة المعالم مؤلمة ، اصبحوا آثاراً دارسة فارغة فاغرة الفم ، وراحوا يمتزجون شيئاً فشيئاً بفقر دمنا ، وبتنا مفتقرين اليهم افتقارنا الى الدهن أو السكر أو الفيتامينات ، بنفس الصورة الشاملة اللامتمايزة . وبصورة مماثلة كانت تمحي نكهة الشوكولا أو الكبدة ، وذكرى بعض الايام المشعة، ذكرى احتفال ١٤ تموز في الباستيل ، أو نزهة عاطفية ، أو أمسية على شاطىء البحر ، أو عظمة فرنسا : كانت مطالبنا تتناقض مع ذكرياتنا ، ولما كنا نتدبر امرنا مع كل شيء فقد كنا نشعر بالخجل من اننا نتدبر امرنا مع البؤس ، مع اللفت الذي نقدمه على موائدنا باستمرار ، مع الحريات التافهة التي كنا ما نزال نتمتع بها ، مع جفافنا الداخلي . كنا نزداد بساطة يوماً بعد يوم ، وانتهى بنا الأمر الى ان لا نتكلم إلا عن الطعام ، لا بسبب الجوع أو الخوف من الغد بقدر ما ان البحث عن « الفرص » الغذائية كان المشروع الوحيد الذي بقي في متناولنا .

ثم ان الاحتلال كان يوقظ خصومات قديمة، ويزيد من حدة الاختلافات التي كانت تفرّق بين الفرنسيين . وكان تقسيم فرنسا الى منطقة شمالية ومنطقة جنوبية يحيي التنافس القديم بين باريس والاقاليم ، بين الشمال والجنوب . وكان سكان كليرمون – فيرو ونيس يتهمون الباريسيين بالتحالف مع العدو . وكان الباريسيون من جهتهم يلومون فرنسيي المنطقة الحرة على « رخاوتهم » وعلى اظهارهم بوقاحة رضاهم الاناني عن كونهم غير « محتلين » . ومن هذه الزاوية ، يجب ان نقر بذلك ، ادى لنا الالمان ، بانتهاكهم شروط الهدنة وبمدهم الاحتلال الى سائر انحاء البلاد ، خدمة كبيرة : لقد اعادوا لنا وحدة الأمة . لكن نزاعات أخرى كثيرة كشفت عن نفسها : النزاع بين الفلاح والمدني على سبيل المثال . كان الفلاحون ، المجروحون منذ مدة طويلة من الاحتقار الذي يعتقدون

انهم كانوا يعاملون به ، كانوا يأخذون بثأرهم ويرغمون سكان المدن على دفع ثمن الاغذية غالياً ، وبالمقابل كان الأخيرون يتهمونهم بتحويل السوق السوداء وبتجويع المدنيين . وكانت الحكومة تغذي نار الخصومة بخطابات ترفع المزارعين الى السماء السابعة تارة ، وتلومهم على اخفائهم محاصيلهم تارة أخرى . وكانت وقاحة المطاعم الفاخرة تثير العمال على البرجوازية . والحق يقال ان هذه المطاعم كان يرتادها بوجه خاص الالمان وقبضة من «المتعاونين» . لكن وجودها كان يسلط الضوء على الفروق الاجتماعية . كذلك لم يكن في وسع الطبقات الكادحة ان تتجاهل ان الشغيلة المرحلّين كانوا يجنّدون من بين صفوفها بوجه خاص : اما البورجوازية فلم تمس ، أو لم تمس تقريباً . هل كانت هذه ، كما قيل، نتيجة مناورة المانية لبث بذور الشقاق ، ام ان الأمر يعود الى ان العمال كانوا أكثر نفعاً لألمانيا ؟ لا ادري . لكننا لم نكن نعرف ، وهذه احدى علائم قلقنا وعدم يقيننا ، هل علينا أن نسر من رؤيتنا غالبية الطلاب تفلت من الترحيل والنفي ، ام علينا ان نتمنى ، بدافع روح التضامن ، أن يشمل الترحيل والنفي جميع الفئات الاجتماعية ؟ وأخيراً يجب ان نذكر ، حتى لا نغفل شيئاً ، أن الهزيمة زادت من حدة الصراع بين الاجيال . فطوال أربعة أعوام كان محاربو ١٩١٤ يلومون محاربي ١٩٤٠ على خسارتهم الحرب ، وكان محاربو ١٩٤٠ يتهمون بالمقابل أخوتهم الكبار بأنهم خسروا السلم .

لكن لا تتصوروا مع ذلك ان فرنسا قد تمزقت . فالحقيقة ليست بمثل هذه البساطة . إن هذه الخصومات تبدو على الاخص كعقبات امام رغبة في الاتحاد هائلة خرقاء . ولعلنا لم نشهد قط مثل هذا القدر من الارادة الطيبة. كان الشبان يحلمون على نحو غامض بنظام جديد ، وكان ارباب العمل يميلون في مجموعهم الى القبول بتنازلات . وفي كل مكان كان ينشب فيه صدام تافه الأسباب بين راكبين من ركاب المترو ، أو بين أحد المارة وراكب دراجة أخرق ، كان الجمهور يتمتم دوماً : « ألا ما اشقانا ! أيتخاصم الفرنسيون فيما بينهم ! وتحت نظر الالمان!». لكن ظروف الاحتلال بالذات ، والحواجز التي كان يقيمها الالمان بيننا ،

وضرورات النضال السري كانت تمنع في غالب الاحيان هـذه الارادات من ان تكون ذات فائدة عملية. وعلى هذا فقد كانت هذه الاعوام الأربعة حلماً بالوحدة طويلاً عاجزاً . وهذا ما يعطي الوقت الحاضر صفته المستعجلة المقلقة : لقـد انهارت الحواجز ومصيرنا الآن بـين ايـدينا . فلمن سيكون النصر : ألتلك الخصومات القديمة المبعوثة ام لهذه الرغبة العارمـة في التضامن ؟ لكن انتم يا من تنظرون الينا جميعاً من لنـدن ، لا بـد ان نسألكم بعض الصبر : إن ذكرى الاحتلال لم تُمْحَ ، ونحن لم نكد نستيقظ بعد . وانا شخصياً عندما التقي عند مفرق احد الشوارع بجندي اميركي ، أنتفض انتفاضة غريزية مفاجئة : أحسبه ألمانياً . وعلى العكس ، لقد امكن لعسكري الماني كان مختبئاً في قبو واراد ان يستسلم من شدة جوعه ، امكن له بعد خمسة عشر يومـاً من التحرير ان يجتاز شارع الشانزيليزي على الدراجة دون ان يوقفه أحد . كان الناس قد تعودوا على مرأى الجنود الالمان الى حد لم يروه معه . اننا بحاجة لوقت طويل حتى ننسى ، وفرنسا الغد لم تسفر بعد عن وجهها الحقيقي .

لكننا نسألكم أولاً ان تفهموا ان الاحتلال كان في غالب الاحيان اشد هولاً من الحرب . ذلك ان كل انسان يستطيع في الحرب ان يمارس مهنته كإنسان ، في حين اننا لم نكن نستطيع في ذلك الموقف الملتبس لا ان نتصرف حقاً ولا حتى ان نفكر . ولا ريب في ان فرنسا لم تبرهن دوماً خـلال تلك الفترة — باستثناء المقاومـة — على العظمة . لكن ينبغي ان تفهموا أولاً ان المقاومـة النشيطة كان لا بد ان تقتصر بالضرورة على اقلية . ثم انه ليخيل إلي ان هـذه الاقلية التي تقدمت للاستشهاد ، بإرادتها ومن غـير ما أمل ، تكفي لافتداء نقاط ضعفنا . وأخيراً اذا كانت هذه الصفحات قد ساعدتكم على تبين مقدار ما تحملت بلادنا في العار والاشمئزاز والغضب ، فانكم ستفكرون مثلي ، على مـا اعتقد ، بأن لها الحق في الاحترام حتى من خلال اخطائها .

(« فرنسا الحرة » — الصادرة في لندن ١٩٤٥) .

ما المتعاون ؟

قدّر الأمير اولاف ، الذي عاد مؤخراً الى النرويج، ان « المتعاونين » يمثلون ٢٪ من مجموع السكان . ولا ريب في أن النسبة في فرنسا لم تكن مماثلة تقريباً . ان اجراء استقصاء في مختلف البلدان المحتلة سيسمح بتقرير نوع من نسبة وسطية للمتعاونين في المجتمعات المعاصرة . ذلك ان التعاون ، كالانتحار والجريمة ، ظاهرة اجتماعية . كل ما هنالك ان عناصر المجتمع هذه تظل في حالة كمون في زمن السلم او في الحروب التي لا تنتهي بكارثة ، إذ لما كانت العوامل الحاسمة في الموضوع معدومة فإن « المتعاون » لا يتجلى على حقيقته لا للغير ولا لنفسه . فهو مشغول بأعماله ، وربما كان مواطناً حقيقياً ، لأنه يجهل الطبيعة التي يحملها فيه والتي لن تتكشف إلا يوم تتوفر الظروف الملائمة لها . وأثناء الحرب الراهنة التي سمحت بـ « عزل » التعاون ، كما يعزل المرضى ، شاعت في انكلترا لعبة من الألعاب الاجتماعية : كانت تُستعرض شخصيات لندن لمحاولة معرفة من كان منها على استعداد للتعاون فيما لو احتُلت انكلترا . ولم تكن هذه اللعبة سخيفة الى الحد الذي نتصوره : انها تعني ان التعاون دعوة . والواقع اننا ، في بلادنا ، لم نؤخذ بمفاجأة كبيرة : كان يكفي المرء أن يكون قد عرف ديا او بونار قبل الحرب حتى يرى ان تقربهما من الالمان المنتصرين طبيعي . على هذا ، واذا كان صحيحاً ان التعاون لا يتم من قبيل الصدفة بل تحت تأثير بعض القوانين الاجتماعية والنفسية ، فمن المناسب ان نحاول تعريف ما يسمى بالمتعاون .

انه لمن الخطأ ان نخلط بين المتعاون والفاشي ، بالرغم من أن كل متعاون لا

بد أن يكون قابـــلاً ، مبدئياً ، بعقيدة النازيين . والواقع إن بعض الفاشيين المعروفين قد استنكفوا عن التحالف مع العدو لأنهم كانوا يرون ان الشروط غير ملائمة لظهور فاشية في فرنسا المستضعفة المحتلة. وقد انضم بعض الأعضاء السابقين في جمعية «المتقنعين» الى المقاومة . وبالمقابل وجد هنا وهناك عدد من الراديكاليين والاشتراكيين والمسالمـين الذين اعتبروا الاحتلال أهون الشرين وعقدوا صلات طيبة مع الالمان .

كذلك ينبغي علينا ان نتحفظ من الخلط بين المتعاون والبورجوازي المحافظ. يقيناً ، لقد وقفت البورجوازية موقفاً بالغ التردد منذ مؤتمر ميونيخ[1] . كانت تتخوف من حرب قال عنها تييري مولنييه[2] بوضوح انهـــا ستكرس انتصار البروليتاريا . وهذا ما يفسر سوء نيـة بعض ضباط الاحتياط . لكن اذا كانت البورجوازية قد حاربت برخاوة ، فهذا لا يعني انهـــا كانت تزمع ان تستسلم لألمانيا . ولقد كان جميع العمال ، وجميع الفلاحين تقريباً ، من المقاومين : وانها لحقيقة واقعة ان معظم المتعاونين كانوا من البورجوازيين . لكن لا ينبغي ان نستنتج من هذا ان البورجوازية كطبقة كانت تحبذ الاحتلال . ولقـــد قدمت بالأصل عناصر عديدة للمقاومـة : فقد ناضل مجموع المثقفين تقريبـــاً وجزء من الصناعيين والتجار ضد الدولة المحتلة . واذا كنـا نريد ان نحـــدد وجهة نظر بورجوازية تماماً ، فالأجدر بنـــا أن نقول ان البورجوازية المحافظة كانت في مجموعها بيتانية ومرجئة . لقد قيل ان مصالح الرأسمالية اممية وان البورجوازية الفرنسية كانت ستستفيد من انتصار المانيا . لكن هذا مبدأ مجرد : فالاحتلال في الحقيقة كان يعني تبعية الاقتصاد الفرنسي للاقتصاد الالمـــاني بصورة محضة خالصة . ولم يكن أرباب الصناعة يجهلون ان هدف المـانيا تدمير فرنسا كدولة صناعية ، وبالتالي تدمير الرأسمالية الفرنسية . وكيف كان يمكن للبورجوازية

---

١ – المؤتمر الذي ضم عـــام ١٩٣٨ رؤساء الحكومات البريطانية والفرنسية والايطاليـــة والالمانية وفرض على تشيكوسلوفاكيا التخلي عن جزء من اراضيها لالمانيا . (هـ.م)

٢ كاتب فرنسي معاصر من ألد اعداء الاشتراكية . (هـ.م)

الفرنسية ، التي خلطت دوماً بين الاستقلال القومي وسيادتها الخاصة كطبقة حاكمة ، ألا تفهم ان التعاون ، بتحويله فرنسا الى بلد يسير في فلك المانيا، يساهم في تهديم السيادة البورجوازية ؟ لقد كان المتعاون ، الخارج في غالب الأحيان من صفوف البورجوازية ، ينقلب عليها بسرعة . ولقد كان الديغولي في نظر ديا ولوشير نموذج البورجوازي الذي « لم يفهم » لأنه متشبث بثروته .

والواقع ان التعاون واقعة من وقائع التفسخ والانحلال ، ولقد كان في جميع الحالات قراراً شخصياً لا موقفاً طبقياً . انه يمثل في اصله تطلعاً نحو اشكال جماعية اجنبية من قبل عناصر لم يحسن تمثلها المجتمع الوطني . ومن هذه الزاوية يقترب التعاون من الاجرام والانتحار اللذين هما ايضاً ظاهرتان من ظاهرات اللاتمثل . وفي كل مكان حافظت فيه الحياة الاجتماعية على حيويتها ، في الأوساط الدينية أو السياسية ، لم تجد هذه الظاهرات من مجال لها . وما كانت تظهر إلا عندما تأتي عوامل مختلفة لتتدخل وتثير نوعاً من التردد الاجتماعي . وهكذا يمكننا ان نحاول تصنيفاً عريض الخطوط لشخصية المتعاون : انه يُجند من بين صفوف العناصر التي تعيش على هامش الاحزاب السياسية الكبيرة: ديا وماركيه اللذان لم يستطع الحزب الاشتراكي ان يتمثلهما ، ودوريو المستبعد من الحزب الشيوعي. وكذلك من بين صفوف المثقفين الذين يتقيأون البورجوازية ، طبقتهم الاصلية ، دون ان تكون لهم الشجاعة للاندماج بالبروليتاريا ولا حتى امكانية ذلك : دريو لاروشيل الذي عاش طوال حياته تحت هوس الفاشية الايطالية والشيوعية الروسية ، ورامون فرنانديز الذي كان في وقت من الأوقات ميالاً الى الشيوعية ثم ترك الحزب الشيوعي الى « حزب الشعب الفرنسي » لأنه على حد قوله يحب « القطارات التي تنطلق » (هذا التذبذب الدائم من الفاشية الى الشيوعية ، ومن الشيوعية الى الفاشية ، مميز لقوى الانحلال التي تعمل في مناطق البورجوازية الهامشية) . ومن بين صفوف الفاشلين الخائبين في الصحافة والفن والتعليم : وهذه هي حالة لوبرو الذي عمل ناقداً في « انا في كل مكان[1] » . فلقد

---

١ صحيفة أصدرها النازيون في فرنسا أثناء احتلالها . (هـ.م)

قدم من نوميوا[1] سعياً وراء غزو باريس ، ولم تتمثله فرنسا قط ، وصدم منذ لحظة وصوله الى فرنسا بمحاكمته بتهمة الانتحال ، وتأرجح طويلاً بين اليمين واليسار ، وعمل سكرتيراً غير مخلص لهنري بيرو ، ثم محرراً في « ديبيش دي تولوز » ، صحيفة الجنوب الشرقي الكبيرة ، الراديكالية – الاشتراكية ، قبل ان يسقط في صفوف الفاشيين الجدد الفرنسيين .

لكن المجتمع لا يواجه فقط حالات انحلال فردية : إذ أنه من الممكن أن تنفصل فصائل كاملة عن المجتمع تحت تأثير قوى خارجية عليها : فالتعصب الشديد لسلطة روما هو الذي يفسر ، على سبيل المثال ، الموقف التعاوني لبعض الأعضاء الرفيعين في الاكليروس . فلقد كانوا يعيشون ، حتى قبل أن يدخلوا في علاقة مع الدول المحتلة ، في ظل نوع من الانجذاب نحو روما كان له أثره في اختلال توازنهم الاجتماعي . وعلى النقيض من ذلك ، وجدنا الفئات الدنيا من الاكليروس ، الراسخة الجذور في أرضها ، البعيدة عن نفوذ روما ، قد أبدت في مجموعها مقاومة شرسة . كما ان الثورة الفرنسية[2] بوجه خاص ، لعدم رغبتها وقدرتها على المضي بمبادئها الى النهاية ، قد خلفت على هامش المجتمع الديموقراطي نفاية استمرت في الوجود حتى أيامنا هذه . ومن المبالغ فيه أن نزعم ، كما زعم البعض ، ان فرنسا قسمت الى قسمين منذ ١٧٨٩ . والواقع انه بينما كانت غالبية البورجوازيين راضية بديموقراطية رأسمالية تكرس نظام المشروع الحر ، كان جزء صغير من الطبقة البورجوازية قد بقي خارج الحياة القومية الفرنسية لأنه رفض أن يتلاءم مع الدستور الجمهوري . لقد كان انهيار ١٩٤٠ نهاية الجمهورية قبل كل شيء في نظر « مهاجري الداخل » ، من الملكيين الملتفين حول « العمل الفرنسي[3] » والفاشيين الملتفين حول « أنا في كل مكان » . لقد كان هؤلاء بلا

---

١ – عاصمة كاليدونيا الجديدة ، المستعمرة الفرنسية الصغيرة . (هـ.م)

٢ – يقصد ثورة ١٧٨٩ . (هـ.م)

٣ – صحيفة يومية فرنسية (١٩٠٨ – ١٩٤٤) ، رئس تحريرها على التوالي كل من شارل موراً وجاك بانفيل وليون دوديه، وكانت مناوئة للديموقراطية وداعية للملكية والقومية الخالصة. (هـ.م)

روابط حقيقية بفرنسا المعاصرة ، بتقاليدنا السياسية الكبيرة ، بقرن ونصف قرن من تاريخنا وثقافتنا ، وما كان يحميهم شيء من القوة الجاذبة لمجتمع أجنبي .

وهكذا نستطيع تفسير هذه المفارقة الغريبة : كون غالبية المتعاونين قد تجندت من بين صفوف من أطلق عليهم اسم « فوضويي اليمين » . فهم ما كانوا يقبلون بأي قانون من قوانين الجمهورية ، ويعلنون أنهم أحرار في رفض الضريبة أو الحرب ، ويلجؤون الى العنف ضد خصومهم بالرغم من الحقوق التي أقرها دستورنا . ولقد أقاموا لانضباطهم وعنفهم على تصور نظام صارم حازم : وبالفعل حين قدموا خدماتهم لدولة أجنبية ، كانت هذه الدولة خاضعة لنظام دكتاتوري. ذلك أن هذه العناصر ، التي كانت فوضويتها علامة انحلالها العميق ، لم تكف عن تمني اندماج جذري على وجه التحديد لأنها كانت تعاني من ذلك الانحلال أكثر مما كانت تريده . انها لم تأخذ على عاتقها قط الحرية الفوضوية التي كانت تتمتع بها ، ولم تتحمل مسؤولياتها ، ولم تكن تملك الشجاعة لاستخلاص النتائج من موقفها الفردي الخالص : كانت تطارد ، على هامش المجتمع العيني ، حلماً بمجتمع استبدادي تستطيع أن تندمج به وتذوب فيه . وهكذا فضلت النظام ، الذي بدا على الدولة الالمانية وكأنها تمثله في نظرها ، على الواقع القومي الذي استبعدت نفسها عنه .

ما من طبقة إذن تتحمل ، كطبقة ، مسؤولية التعاون . كما ان هذا التعاون ليس ، كما قيل ، علامة على تراجع المثل الأعلى الديموقراطي وانتكاسه : انه يكشف فقط ، في قلب الجماعيات المعاصرة ، عن نتائج العمل الطبيعي للقوى الاجتماعية المنحلة . فالنفاية الاجتماعية ، التي هي كمية قابلة للإهمال عملياً في زمن السلم ، تصبح بالغة الأهمية في حالة هزيمة يتلوها احتلال . وانه لمن الظلم أن نسمي البورجوازية « طبقة » متعاونة . لكننا نستطيع ويتوجب علينا أن نحكم عليها كطبقة باعتبار ان التعاون وجد أنصاره بين صفوفها هي وحدها تقريباً : هذا يكفي ليدلل على انها أضاعت عقيدتها وقوتها وأنسجامها الداخلي.

لا يكفي أن نكون قد حددنا المنشأ الاجتماعي للتعاون . فللمتعاون نفسية

نستطيع أن نستخلص منها معلومات ثمينة . ويقيناً نستطيع ان نقرر سلفاً وقبلياً ان دافع الخيانات هو دوماً المصلحة والطموح . لكن إذا كانت هذه النفسية العريضة الملامح قد تسهل التصنيفات والادانات ، فانها لا تتفق والواقع تمام الانفاق . فلقد وجد هناك متعاونون متجردون تمنّوا في صمت الانتصار الالماني دون أن يجنوا أي مكسب من تعاطفهم هذا . يقيناً ، لقد كان معظم الذين كتبوا في الصحافة أو ساهموا في الحكومة أناساً طموحين لا رادع لهم من ضمير . لكن وجد أيضاً متعاونون كانوا يحتلون ، قبل الحرب ، مناصب هامة للغاية تغنيهم عن الخيانة . ويا له بالأصل من طموح غريب : إذا كان حقاً هذا الهوى بحثاً عن سلطة مطلقة على البشر ، فإن لفي طموح المتعاون تناقضاً فاضحاً ، ذلك أنه إذا كان هذا التعاون قد وضعه على رأس الحكومة الفرنسية المزعومة فانه في الواقع لم يكن إلا ناقلاً لأوامر . ان سلطته لم تأته من حظوته الشخصية بل من قوة الجيوش المحتلة . وطالما انه كان مدعوماً من قبل الجيوش الأجنبية ، لذلك ما كان يستطيع إلا أن يكون عميل الأجنبي . وإذا كان هو الأول في فرنسا ظاهرياً ، فإن ترتيبه في أوروبا لن يكون إلا الألف فيما لو انتصرت النازية . ولو ان طموحه كان حقيقياً لدفع به الى المقاومة ، هذا إذا اعتبرنا المبادىء الأخلاقية غير كافية لذلك : لقد كان رئيس خلية صغيرة من المقاومين يتمتع بقدر من المبادهة والحظوة والسلطة الواقعية لم يتمتع به لافال قط . وإذا كنا نريد أن نفهم موقف المتعاونين ، فلا بد إذن من النظر إليهم بلا هوى ووصفهم بموضوعية حسب اقوالهم وافعالهم .

بديهي انهم آمنوا جميعاً اولاً بالانتصار الألماني . اننا لا نستطيع ان نتصور صحفياً او كاتباً او صناعياً او سياسياً يرضى بأن يستفيد أربعة أعوام فقط من مزايا الاحتلال ، وهو يعرف او يشعر ان صعوده سينتهي بالسجن او الموت . لكن هذا الخطأ الفكري الذي يسمح بفهم موقفهم لا يمكن ان يبرره : لقد عرفت كثيرين من الناس كانوا يؤمنون ، في عام ١٩٤٠ ، بأن انكلترا هالكة . وقد استسلم الضعفاء منهم إلى اليأس ، وحبس غيرهم انفسهم في برج عاجي ،

وشرع آخرون بالمقاومة، وفاء منهم لمبادئهم ، معتقدين ان المانيا ربحت الحرب ، وانه ما يزال في وسعهم بالمقابل بأن يجعلوها تخسر السلام . وإذا كان المتعاونون قد استنتجوا من الانتصار الألماني ضرورة الخضوع لسلطة الرايخ،فهذا لأن في أعماقهم قراراً عميقاً وأصيلاً يشكل خلفية شخصيتهم : شخصية من يرضخ للأمر الواقع ، مهما كان. ان هذا الميل الأول الذي يزخرفونه بأنفسهم باسم «الواقعية» له جذوره العميقة في عقيدة زماننا . ان المتعاون مصاب بذلك المرض الفكري الذي نستطيع ان نسميه بالمذهب التاريخي . وبالفعل ، ان التاريخ يعلمنا ان حدثاً جماعياً كبيراً يثير ، منذ ظهوره ، احقاداً ومقاومات ، إن اعتبرت احياناً رائعة الجمال ، فانها ستعتبر فيما بعد غير ناجعة . ولقد كان المتعاونون يتصورون ان الذين نذروا أنفسهم لقضية خاسرة قد يبدون من ذوي النفوس الجميلة : إلا ان هذا لا يحول دون ضياعهم وتخلفهم عن عصرهم . انهم يموتون مرتين باعتبار انه تدفن معهم المبادىء التي عاشوا باسمها . اما محركو الحدث التاريخي ، سواء أكانوا قيصر ام نابليون أم فورد ، فإنهم قد يلامون في زمانهم باسم اخلاق معينة ، لكن بعد خمسين سنة أو مئة سنة يتذكر الناس فعاليتهم ويحكمون عليهم باسم المبادىء التي كانوا هم أول من وضعها . لقد لاحظت مئة مرة لدى اكثر اساتذة التاريخ استقامة ، وفي كتبهم الاكثر موضوعية ، ذلك الميل الى تأكيد شرعية الحدث المنجز لا لشيء إلا لأنه انجز . انهم يخلطون بين ضرورة الرضوخ للأمر الواقع بصفتهم باحثين ، وبين ميل معين الى التصديق عليه اخلاقياً بصفتهم وكلاء اخلاقيين . ولقد تبنى المتعاونون لحسابهم الخاص فلسفة التاريخ هذه . فهيمنة الأمر الواقع تترافق عندهم بإيمان مبهم بالتقدم ، لكنه تقدم مبتور : وبالفعل ان المفهوم الكلاسيكي للتقدم يفترض صعوداً متقرباً إلى ما لا نهاية من غاية مثالية . اماالمتعاونون فيعتبرون انفسهم موضوعيين إلى درجة لا تسمح لهم بأن يؤمنوا من غير ما دليل بهذه الغاية المثالية ، وبالتالي بمعنى التاريخ . لكنهم اذا كانوا يرفضون باسم العلم هذه التأويلات الميتافيزيقية ، فإنهم لا يتخلون بالمقابل عن فكرة التقدم : فهذا الأخير يختلط في نظرهم بسير

التاريخ . فالبشر لا يعرفون الى أين يسيرون ، لكن ما داموا يتغيرون ، فهـذا معناه انهـم يتحسنون . وآخر ظـاهرة تاريخية هي خير الظاهرات لمجرد انها الأخيرة : فهي تساهم في تكوين الوجه الانساني ، ذلك الرسم الأولي الذي تدخل عليه كل لحظة تمر تعديلاً مـا ، ويستولي على الانسان تجـاهها نوع الاضطراب العصبي ويستسلم سلبياً للتيـارات التي ترتسم ملامحها الأولية ، ويعوم باتجـاه مجهول ، ويعرف عذوبات عدم التفكير وعـدم التوقع ، والقبول بالتحولات الغامضة التي تجعل منا بشراً جداً غير قابلين للتنبؤ بهم . ان الواقعية تخفي ههنا الخوف من ممارسة المهنة الانسانية – تلك المهنة العنيدة المحـدودة التي تكمن في ان نقول نعم أو لا حسب المبادىء وفي « رسم المشاريع من غير ما أمل والمثابرة عليها من غير مـا نجاح » – كما تخفي شهوة صوفية الى السر ، استسلاماً لمستقبل يرفض الانسان ان يصنعه ويكتفي بأن يتفاءل به . ولا ريب في ان الهيغلية التي اسيء فهمها لها كلمتها في هذا المجال . فالمتعاون يقبل بالعنف لأن جميع التغيرات الكبيرة قامت على العنف ، وينسب الى القوة فضيلة اخلاقية غامضة . وعلى هذا فإن المتعاون يأخذ مكانه في المستقبل الاكثر بعداً ليحكم على افعاله : امـا نحن فنعتبر ذلك التقارب مع المانيا الذي يحلم بـه ضد انكلترا انقطاعاً في الالتزام وحنثاً لا مبرر له بكلمته . وبالرغم من ان المتعاون يعيش في عصرنا، فانـه يحكم عليه من وجهة نظر العصور القادمة، تماماً كما يحكم المؤرخ على سياسة فريدريك الثاني . ولقد وجد له بالاصل اسماً : انه مجرد «انقلاب في التحالفات» له سوابقه وامثلته العديدة في التاريخ .

إن هذه الطريقة في الحكم على الحدث على ضوء المستقبل كانت ، على مـا اعتقد ، بالنسبة الى جميع الفرنسيين واحداً من اغراءات الهزيمة : فقد كانت تمثل شكلاً بارعـاً من اشكال الهرب . فالمرء بقفزه عدة عصور وبانقلابه على الحاضر ليتأمله من بعيد وليعيد تعيين مكانه في التاريخ ، يكون قد حوله الى مـاضٍ وحجب جانبه الذي لا يطاق . كان الناس يريدون ان ينسوا هزيمة ساحقة وذلك بألا ينظروا اليها إلا على أساس نتائجها التاريخية . لكنهم كانوا ينسون ان التاريخ

اذا كان يُفهم بالرجوع الى الوراء وبصورة إجمالية ، فانه يحيا ويصنع نفسه يوماً فيوماً . إن هذا الاختيار للمذهب التاريخي وهذا التحويل المستمر للحاضر الى ماضٍ هما من الصفات المميزة للتعاون . وأقل المتعاونين جرماً هم المثاليون الذين خابت أوهامهم ، والذين تعبوا من الدعوة بلا جدوى الى مثلهم الأعلى فآمنوا بأنه لا بد من فرضه فرضاً. واذا كانت النزعة السلمية الفرنسية قد قدمت انصاراً كثيرين للتعاون ، فهذا لأن السلميين ، العاجزين عن منع الحرب ، قد قرروا على حين غرة ان يروا في الجيش الالماني القوة التي ستحقق السلام . لقد كان منهجهم حتى الاحتلال يقوم على الدعاية والتربية . ولقد تبين انه غير ناجح . ولقد اقتنعوا آنذاك بأن عليهم فقط أن يغيروا الوسيلة : فاتخذوا أماكنهم في المستقبل ليحكموا على الزمن الراهن ورأوا الانتصار النازي يحمل الى العالم سلماً المانياً شبيهاً بالسلم الروماني الشهير[1] . ولم يفتح القتال مع روسيا ثم مع اميركا أعينهم : فلم يروا فيه إلا شراً لا بد منه . وهكذا ولدت واحدة من أغرب مفارقات هذا العصر : تحالف اكثر السلميين حماسة مع جنود مجتمع محارب .

إن المتعاون « الواقعي » برضوخه للأمر الواقع – أو بالأحرى لتلك الواقعة الوحيدة التي هي الهزيمة الفرنسية – يتبنى موقفاً اخلاقياً معكوساً : فبدلاً من أن يحكم على الأمر الواقع على ضوء الحق ، يؤسس الحق على الأمر الواقع ، وميتافيزيقيته الباطنة توحد بين ما هو كائن وبين ما يجب ان يكون . إن كل ما هو كائن حسن ، وكل ما هو حسن كائن . وعلى هذه المبادىء أقام بسرعة أخلاقية رجولية . لقد أخذ عن ديكارت حكمته القائلة « حاولوا أن تقهروا ذواتكم بدلاً من ان تقهروا العالم » ، واعتقد أن الخضوع للوقائع هو مدرسة للشجاعة والصلابة الرجولية . فكل ما لا ينطلق من تقييم موضوعي للموقف ليس في نظره إلا حلم امرأة ، حلماً أجوف . وهو لا يفسر المقاومة بأنها توكيد لقيمة بل بأنها تعلق رجعي بأخلاق وعقيدة ميتة . إلا انه يخفي عن نفسه التناقض العميق التالي : كونه قد اختار هو ايضاً الوقائع التي يريد الانطلاق

---

١ – السلم الذي كان يقوم على احتلال العالم قاطبة . (هـ.م)

منها . إن قوة روسيا العسكرية ، وقوة اميركا الصناعية ، ومقاومة انكلترا العنيدة تحت الغارات المتواصلة ، وتمرد الاوروبيين المستعبدين ، وتطلع البشر الى الكرامة والحرية ، هي ايضاً وقائع . لكنه اختار ، باسم الواقعية ، ألا يأخذ تلك الوقائع بعين الاعتبار . ومن هنا كان الضعف الداخلي في نظامه : فهذا الرجل الذي يتحدث بلا انقطاع عن « درس الوقائع القاسي » لم ير إلا الوقائع التي تؤيد مذهبه . انه دوماً سيء النية في تسرعه لاستبعاد ما يحرجه : وهكذا لم يخش « ديا » بعد خمسة عشر يوماً من دخول الالمان الى الاتحاد السوفياتي أن يكتب : « الآن وقد انهار المارد الروسي ... » .

إن المتعاون ، الذي اعتبر الانتصار الالماني بحكم الحقيقة الواقعة ، يهدف الى استبدال العلاقات الحقوقية القائمة بين الأمم والبشر على أساس التبادل والمساواة بنوع من رابطة إقطاعية بين النبيل الكبير والنبيل الصغير . إن شاتوبريان[1] يعتبر نفسه اقطاعياً تابعاً لهتلر . ولما كان المتعاون غير مندمج بالمجتمع الفرنسي وغير خاضع للقوانين العامة لمجتمع من المجتمعات ، فإنه يسعى الى الاندماج بنظام جديد تسقط فيه العلاقات في التفرد وتقوم بين الشخص والشخص . وواقعيته تساعده على ذلك : فعبادة الواقعة الخاصة واحتقار الحق ، الذي هو شمول ، يقودانه الى الخضوع لوقائع فردية مئة بالمئة : رجل ، حزب ، أمة أجنبية . ومن هنا تصبح أخلاقه ، المتقلبة المتناقضة ، خضوعاً خالصاً لنزوات النبيل الكبير . ولقد ناقض ديا نفسه مئة مرة ، وذلك حسب الأوامر التي كانت تأتيه من آبيتنر . وهو لا يرى في هذا التناقض مغبة : ان انسجام موقفه يكمن على وجه التحديد في تبديل وجهة نظره كلما شاء السيد ذلك . لكن هذا الخضوع الإقطاعي لا يخلو هو نفسه من تناقض عميق . فإذا كان مكيافيلي أستاذ التفكير بالنسبة الى الدكتاتوريين ، فإن تاليران هو نموذج المتعاون . إن هذا الطموح يكتفي بدور تابع : لكن هذا لأنه يعتقد ان له دوراً عليه أن يؤديه . إن وفاءه لألمانيا ليس وفاء لا غبار عليه . وكم من سياسيين فيشيين أو باريسيين رددوا

---

١ – الفونس دي شاتوبريان : كاتب فرنسي معاصر . (هـ.م)

أثناء الاحتلال : « إن الالمان أطفال. إنهم يشكون من عقدة نقص تجاه فرنسا : إننـــا سنلعب بهم كما نشاء » . وكان البعض يحلم بالحلول محل الايطاليين في دور « المعاون اللامع » ، والبعض الآخر يقدر ان ساعته ستأزف حين ستتمنى المانيا وأميركا قيام قوة ثالثة بالدعوة الى المفاوضات . ولما كان المتعاون قد طرح **القوة** كمصدر للحق وكإقطاعة موقوفة على السيد ، فقد احتفظ لنفسه **بالحيلة** . إنـه يعترف إذن بضعفه ، وهـــذا الكاهن المتعبد للقوة الرجولية وللفضائل المذكرة يتدبر أمره بأسلحة الضعيف ، أسلحة المرأة . إننـــا نقع في كتابات شاتوبريان ودريو[1] وبرازياك[2] على استعارات غريبة كثيرة تصور العلاقات بـــين فرنسا والمانيا تحت شكل اتحاد جنسي تلعب فيه فرنسا دور المرأة . ولا ريب في أن العلاقة الإقطاعية بين المتعاون وسيده ، لها مظهر جنسي . ومن يدرك المنـــاخ الفكري للتعاون ، ير فيه مناخاً انثوياً . إن المتعاون يتكلم باسم القوة ، لكنه ليس هو القوة : انه الحيلة ، الخدعة التي تعتمد على القوة ، بل انه السحر والفتنة ما دام يزعم انه يلعب دور الجاذبية التي تمارسها الثقافة الفرنسية ، في رأيـــه ، على الالمان . ويخيل إليّ انه يكمن ههنـا مزيج غريب من المازوخية واللواطية . ولقـــد قدمت الأوساط اللواطية الباريسية بالأصل عدداً كبيراً من المتعاونين اللامعين .

لكن لعل خير تفسير بسيكولوجي للتعاون هو الكراهية . فالمتعاون يبدو وكأنه يحلم بنظام إقطاعي صارم : ولقد قلنا انـه الحلم الكبير في التمثل لعنصر منحل عن المجتمع . لكنه مجرد حلم . والواقع انـــه يكره هذا المجتمع الذي لم يستطع أن يلعب فيه دوراً . وإذا كان يحلم بأن يفرض عليـــه اللجام الفاشي ، فهذا لكي يسترقه ويهبط به عملياً الى مستوى الآلة . وانها لدلالة مميزة أن يكون ديا أو لوشير أو دارنان واعين تمام الوعي للاشعبيتهم . فلقد كتبوا مئـة مرة ، بصحو كامل ، ان غالبية البلد الساحقة تستنكر سياستهم . لكنهم كانوا أبعـد

---

١ – دريو لاروشيل : كبير كتاب فرنسا الفاشيين (هـ . م) .
٢ – روبير برازياك : كاتب فرنسي معاصر كان مناصراً للنازية (هـ . م) .

مـا يكونون عن التشكي من الاستنكار والسخط اللذين كانوا يثيرونهما : فقد كانا لازمين لهم . فعن طريقهما كانوا يستطيعون أن يتصوروا أن المجتمـع الفرنسي ، الذي لم يمكنهم أن يذوبوا فيه والذي كان يلفظهم ، هو كلية عاجزة ، لا مجـدٍ تمردها . وطالما انهم لا يستطيعون التوصل الى ذلك من الداخل، فسوف يقهرونه ويذلونه من الخارج : انهم سيندمجون بأوروبا الالمانية لاغتصاب هـــذه الأمة المتكبرة . وليس يهمهم أن يكونوا عبيداً لهتلر إذا كانوا يستطيعون ان يدنسوا فرنسا كلها بهذه العبودية . هذا مــا كانته طبيعة طموحهم الخاصة . ولم تكن الأمور بمثل هذه البساطة لدى دريو لاروشيل : فلقد بدأ أولاً بكراهية نفسه . لقد صور نفسه طيلة عشرين عاماً بأنه ضائع ، مخلوع ، و « إنسان زائد عـــن اللزوم » وحلم لنفسه بانضباط حديدي كان عاجزاً عن فرضه على نفسه تلقائياً . لكن كراهية الذات هـــذه تصبح – كما يشهد على ذلك جيل[١] – كراهيـة للانسان . ولما كان عاجزاً عن تحمل هذه الحقيقة القاسية : « إنني طفل ضعيف خائر ، جبان أمــام أهوائي » ، فقد أراد أن يرى نفسه كنتاج نموذجي لمجتمع متعفن بكامله . ولقد حلم بالفاشية لهذا المجتمع ، مع انه كان يكفي أن يفرض على نفسه بالذات قواعد للسلوك دقيقة : لكنه أراد أن يبيد الانساني في ذاتـــه ولدى الآخرين بأن حول المجتمعات الإنسانية الى خليات نملية . ولقد كان هـذا المتشائم يرى في مجيء الفاشية انتحار الإنسانية .

الواقعية ، رفض القانون وما هو عام ، الفوضى والحلم بإكراه حـديدي ، التغني بالعنف والحيلة ، الانوثة ، كراهية الانسان : هـــذه وغيرها من الصفات تتفسر كلها بالانحلال. إن المتعاون،سواء أأتيحت أم لم تتح له الفرصة ليظهر نفسه على حقيقتها ، هو عدو تحمله المجتمعات الديموقراطية في حضنها دوماً . واذا كنا نريد ان نتجنب بقاءه على قيد الحياة بعد الحرب تحت مظاهر أخرى ، فـــلا يكفي ان ننفذ حكم الاعدام ببعض الخونة . فمن الواجب ، مــا امكن ، إنجاز

---

١ – بطل رواية مشهورة لدريو تعرف بالاسم نفسه ، ينتهي بـــه الأمر من شدة كراهيته لنفسه وللآخرين الى الانضمام الى فاشيي فرانكو في الحرب الأهلية الاسبانية (هـ . م) .

توحيد المجتمع الفرنسي ، أي العمل الذي بدأته ثورة ١٧٨٩ . وهذا ما لا يمكن ان يتحقق إلا بثورة جديدة ، تلك الثورة التي حاولناها عام ١٨٣٠ و ١٨٤٨ و ١٨٧١ ، والتي تبعتها دوماً ثورة مضادة . لقد كانت الديموقراطية دوماً منبتاً للفاشيين لأنها تسمح ، بطبيعتها ، بجميع الآراء . فمن المناسب اذن سن قوانين تقييدية : يجب الا تكون هناك حرية ضد الحرية .

ولما كانت الموضوعة المحبذة لدى المتعاون – كما لدى الفاشي – هي **الواقعية**، فينبغي ان نستفيد من انتصارنا لنكرس فشل كل سياسة واقعية . يقيناً ، من المناسب الرضوخ للأمر الواقع واستخلاص الدروس من التجربة : لكن هذه المرونة ، هذه النزعة الوضعية السياسية يجب ألا تكون إلا مجرد وسيلة لتحقيق غاية غير خاضعة للأمر الواقع ولا تستمد وجودها منه . واذا ما اعطينا المثل في سياسة مؤسسة على المبادىء ، نكون قد ساهمنا في ازالة جنس « الواقعيين الكاذبين » . وبالفعل لقد بينت المقاومة ، التي انتصرت في النهاية ، بينت ضدهم ان دور الإنسان هو ان يعرف كيف يقول **لا** للأمر الواقع حتى عندما يخيل اليه أن من واجبه الرضوخ له . يقيناً لا بد لذلك من ان يريد الإنسان قهر ذاته بدلاً من ان يريد قهر الحظ ، لكن اذا كان واجباً ان يقهر ذاته أولاً ، فهذا ليقهر فيما بعد الحظ بصورة افضل .

(« الجمهورية الفرنسية »–الصادرة في نيويورك–آب١٩٤٥).

الفردية والامتثالية في الولايات المتحدة

كيف اتكلم عن ١٣٥ مليوناً من الاميركان ! كان ينبغي ان نعيش هناك عشر سنوات ، ولم نمض في تلك البلاد إلا ستة أسابيع . كانوا يضعوننا في مدينة نلتقط منها بعض التفاصيل ، البارحة في بالتيمور، واليوم في كنوكسفيل ، وبعد غد في أورليانس الجديدة ، ثم نطير في الفضاء ، بعد أن نكون قد اعجبنا بأكبر مصنع او بأكبر جسر أو بأكبر سد في العالم ، وامتلأ رأسنا بالارقام والاحصائيات .

وبذلك نكون قد رأينا من الفولاذ والألمنيوم اكثر مما رأينا من الكائنات الانسانية . لكن هل يمكن للانسان أن يتحدث عن الفولاذ ؟ اما عن « الانطباعات » ، فإنها تأتي حين يحلو لها ذلك .

البعض يقول لنا : « قفوا عند الوقائع ! » .

لكن أي وقائع ؟ أهي طول تلك الورشة لبناء السفن بالأقدام ، ام الزرقة الكهربائية لأسطوانة اللحام الأوكسجينية – الهيدروجينية على ضوء ذلك المرآب الشاحب ؟ لو اخترت ، فإنني أكون قد قررت ما هي اميركا .

ويقول لنا الآخرون على العكس: « احكموا على الأمور عن بعد وتراجع!». لكني لا أثق بتلك التراجعات التي هي سلفاً تعميمات . انني اقرر اذن أن اسجل انطباعاتي وتصوراتي الشخصية على مسؤوليتي الخاصة . ولعل اميركا تلك هي اميركا التي احلم بها. على كل الاحوال،سأكون وفياً لحلمي: سأعرضه كما تصورته .

واريد اليوم ان أقدم لكم انطباعي عن ذينك « الشعارين » المتناقضين اللذين

يخترقان شوارع باريس : « الاميركي امتثالي » و « الاميركي فردي » .

لقد سمعت كما سمع الجميع عن « البوتقة » الاميركية المشهورة التي تحول ، بدرجات مختلفة من الحرارة ، البولوني او الايطالي او الفنلندي او مواطنين تابعين للولايات المتحدة . لكن لم أكن أدري على وجه دقيق ما تعنيه هذه الكلمة .

والحال انني صادفت أوروبياً في طريقه إلى الذوبان غداة وصولي بالذات . لقد قدموني ، في بهو فندق بلازا الكبير ، الى رجل أسمر ، متوسط القامة ، يتكلم كجميع الناس ههنا بصوت أخن ، من دون ان يحرك شفتيه ولا خديه ، ويضحك من فمه لا من عينيه ضحكات مفاجئة ، ويعبر عن نفسه بفرنسية جيدة ، لكن برنة خاصة ، ملوناً عباراته بالفاظ اعجمية وأميركية .

ولما هنأته على معرفته بلغتنا ، اجابني بدهشة : « لكنني فرنسي » . لقد ولد في باريس ، وهو لا يقيم في اميركا إلا منذ نحو خمسة عشر عاماً ، وكان يزور فرنسا قبل الحرب مرة كل ستة أشهر . ومع ذلك فإن اميركا تمتلك نصفه من الآن . ان والدته لم تغادر باريس قط . وعندما يتحدث عن « بانام[1] » بلهجة يتقصّد ان تكون متصعلكة ، يشبه « يانكياً » يريد ان يظهر معرفته بأوروبا اكثر مما يشبه فرنسياً منفياً يتذكر بلاده . وكان يخيل اليه احياناً انه مرغم على ان يغمزني بعينه بغنج وهو يقول لي : « آه ! آه ! اورليانس الجديدة ، نساء جميلات ! » . لكنه بعمله هذا كان يخضع للتصور الذي يكونه الاميركان عن الفرنسي اكثر مما يخضع للرغبة في خلق جو من التشارك والتواطؤ مع مواطن من مواطنيه . « نساء جميلات » ، ويضحك ، لكنها تأتي ضحكة باردة : ان الطهرانية ليست ببعيدة واني لأحس بالجليد يغزوني .

كان يخيل إلي انني أشهد امساخاً من امساخات اوفيد[2] : كان وجه ذلك

---

١ – شارع شعبي مشهور في باريس . « هـ . م »

٢ – اوفيد شاعر لاتيني مشهور (٤٣ ق . م – ١٧ ب . م) . و « الامساخات » قصائد اسطورية مشهورة له « هـ . م »

الرجل ما يزال بالغ التعبير ، وكان قد احتفظ بذلك الانسجام البيئي المثير للغيظ بعض الشيء الذي يميز الرأس الفرنسي في كل مكان . لكنه سرعان ما سيصبح شجرة او صخرة . وكنت اتساءل بفضول عن القوى الجبارة التي ستنشط لتحقيق هذا الانحلال وهذا الاندماج بمثل هذا اليقين وبمثل هذه السرعة .

والحال ان هذه القوى ناعمة إيحائية . ويكفي ان يتنزه المرء في الشوارع ، ان يدخل الى مخزن ، ان يدير زر الراديو ليصادفها وليشعر بفعولها عليه كنفحة حارة .

في اميركا – على الأقل تلك التي اعرفها – لا تكون بمفردك ابداً : فالجدران تكلمك . وإلى يمينك وإلى يسارك تنتصب لافتات واعلانات مضيئة وواجهات زجاجية ضخمة تحتوي فقط على اعلان كبير مع مجموعة من الصور الفوتوغرافية او الاحصائيات . فهنا امرأة منفعلة الوجه تمد شفتيها لجندي اميركي . وهناك طائرة تلقي قنابلها على قرية من القرى ، وتحت الصورة هذه الكلمات : « لا قنابل بعد اليوم ، بل كتب التوراة » . ان الأمة تسير معك ، تعطيك النصائح والأوامر . لكنها تفعل ذلك بصوت خافت ، وهي حريصة على شرح وصاياها شرحاً دقيقاً : فما من وصية إلا وهي مرفقة بتعليق مقتضب او بصورة تبريرية ، سواء أكانت المسألة مسألة اعلان عن أحد مستحضرات التجميل (عليك اليوم أكثر من أي وقت مضى ان تكوني جميلة . اعتني بوجهك من أجل عودته . اشتري كريم س) ام مسألة دعاية لصالح « سندات الحرب » .

بالأمس كنت اتناول طعام الغداء في مطعم فونتانا ، وهي قرية اصطناعية بنيت حول سد كبير على نهر التنيسي .

وعلى طول الطريق المؤدي إلى هذا السد والذي تجتازه بلا انقطاع شاحنات وسيارات وعربات ، كانت تنتصب لافتة كبيرة تروي تحت شكل رسوم غير معلق عليها قصة رمزية عن التضامن في العمل : حماران مربوط كل منهما إلى الآخر يحاولان الاقتراب من كومتين من العلف متباعدتين بما فيه الكفاية . كان

كل منهما يشد اللجام بالاتجـاه المعاكس . فإذا بهما على وشك الاختناق . لكنهما فهما : فاقتربا وبدآ ا يقضمان بهدوء كلاهما معاً من كومة العلف الأولى . وبعد ان اكلاها ، اتجها بالطريقة نفسها نحو الكومة الثانية .

وظاهر ان التعليق مستبعد عن قصد ، إذ يتوجب على المـار ان يستخلص بنفسه المغزى . انه لا يواجه ضغطاً او عنفاً ، بل على العكس : فالصورة نـداء إلى ذكائه . انه مرغم على تأويلها ، على فهمها ، لأنها لا تلقى على رأسه بعنف كما كانت تفعل الدعاية النازية بلافتاتها الصارخة . انها تظل نصف مصورة ، وهي تتطلب مساهمته لحل ألغازها . وحـين يفهم ، يكون وكأنه قد كون الفكرة بنفسه ، واقتنع إلى أكثر من النصف .

وفي المصانع اقيمت في كل مكان مكبرات الصوت . ومهمتها ان تناضل ضد عزلة العامل تجاه المادة .

ولو تجولتم في تلك الورشة الكبيرة لصنع السفن في ضواحي بالتيمور ، لوقع نظركم أولاً على ذلك التشتت الانساني ، على تلك العزلة الكبيرة التي يعيش فيهـا الشغيلة والتي نعرفها حق المعرفة في اوروبا : رجال مقنعون منحنون على صفائح من الفولاذ يحركون طوال النهار اسطوانة اللحام الأوكسجينية–الهيدروجينية . لكن ما إن يضعوا الأقنعة ، حتى يمكنهم سماع الموسيقى . والموسيقى هي سلفاً نصيحة تتسلل خلسة إلى قلوبهم ، هي سلفاً حـلم موجه . ثم تتوقف الموسيقى ليستمعوا إلى اخبار عن الحرب وإلى معلومات عن عملهم .

وحين غادرنا فونتانا ، قـادنا المهندس الذي كان قد بذل بصورة محببة كل جهده لينزهنا في كل مكان ، قادنا إلى غرفة زجاجية صغيرة كانت تدور فيهـا اسطوانة من الشمع النقي معدة لتسجيل اصواتنا . وشرح لنا ان جميع الاجانب الذين زاروا السد لخصوا انطباعاتهم في آلة التسجيل ساعة رحيلهم . ولم نستطع ان نرفض هذا الطلب لمضيفنا البالغ الحفاوة بنا . فتكلم منا من يعرف الانكليزية وسجل كلامه . وغداً سوف يـذاع في الورشة ، في المقصف ، في جميع دور القرية ، وسوف يجـد فيه العمال ما يحثهم على متـابعة العمل عندما يدركون

الانطباع الممتاز الذي خلفوه لدى الاجانب .

وأضيفوا إلى هـــذا نصائح الراديو والمراسلات الصحفية ، وبخاصة الروابط العديدة التي ليس لها من هدف تقريباً إلا الهدف التربوي .

انكم لترون ان المواطن الاميركي مؤطر على أفضل ما يرام .

لكن من الخطأ ان نرى في هذا مناورة اضطهادية تقوم بها الحكومة او كبار الرأسماليين الأميركان.

يقيناً ، ان الحكومة الحالية تخوض الحرب ، وهي مرغمـــة على اللجوء الى مثل هذه الطرائق من أجل دعاية الحرب . ولا ريب أيضاً في ان أحد اهتماماتها الرئيسية هو التربية .

فهي تحاول مثلاً في وادي التنيسي ، حيث يسيء المزارعـــون إلى الأرض بزرعهم الذرة كل سنة ، تحاول ان تدربهم شيئاً فشيئاً على توفير الراحة للأرض بأن ينوعوا المزروعات من سنة إلى أخرى . وللوصول إلى هذا الهدف ، تخلط بين الهبات (كهرباء بسعر بخس ، ري مجاني) وبين النصائح العقلية . لكننـــا نواجه ههنا ظاهرة أكثر تلقائية بكثير واكثر تغلغلاً وتشعباً بكثير .

وبالفعل انمـا من قلب الجماعية ينبثق هـــذا الميل التربوي التثقيفي : فكل اميركي يثقف نفسه بواسطة اميركيين آخرين ، ويثقف بدوره غـيره . وفي كل مكان من نيويورك ، داخل المعاهد وخارجها ، توجد دروس للأمركة .

وهذه الدروس تتناول كل شيء : الخياطة ، الطهي ، بـل حتى المغازلة . ويقدم أحد معاهد نيويورك دروساً عن الكيفية التي تستطيع بها الفتاة ان تدفع الى الزواج بها بمن يغازلها . وليس الهدف من هذا كله تكوين الانسان بقدر مـا هو تكوين الاميركي الخالص . وكل ما هنالك ان الاميركي لا يميز بـــين العقل الاميركي وبين العقل بصورة مطلقة . فجميع النصائح التي تزدان بها طريقة معللة ومقنعة الى حد يشعر معه بأنـــه تهدهده دعوة آسرة لا تتركه وحـــده أبداً بدون سند .

لقد عرفت بعضاً من هاتيك الامهات « العصريات» اللواتي لا يأمرن اطفالهن

بشيء دون ان يقنعنهم أولاً بالطاعة . وبذلك يكفلن لأنفسهن عليهم نفوذاً أوسع وربما أكثر رهبة مما لو لجأن الى التهديد والضرب . كذلك فإن الاميركي الذي يُوجه الكلام دوماً الى عقله وحريته، يضع شرفه في تنفيذ ما يطلب منه. فهو بسلوكه كما يسلك جميع الناس يشعر انه أكثر الناس عقلانية ووطنية في آن واحد ، وهو بخضوعه التام للامتثالية يشعر بأنه على أكبر قدر من الحرية .

ذلك ان السمات التي تميز الأمة الاميركية هي ، بقدر ما استطيع ان احكم ، بعكس السمات التي اعطاها هتلر لألمانيا والتي اراد مورا ان يعطيها لفرنسا .

فالتفكير بالنسبة الى هتلر (أو إلى مورا) يكون صالحاً لألمانيا اذا كان أولاً ألمانياً . وهو مشبوه دوماً اذا كانت فيه نكهة من العالمية .

وعلى العكس من ذلك ، تكمن خصوصية الاميركي في اعتباره فكره عالمياً . لنجد ههنا اثراً من آثار الطهرانية التي ليس هنا مجال تحليلها . لكن هناك على الاخص ذلك الحضور العيني ، اليومي، لعقل من لحم وعظم ، لعقل يُرى بالعين. كما انني وجدت لدى معظم من حادثتهم ايماناً ساذجاً حماسياً بفضائل العقل . وقد قال لي اميركي ذات مساء : « أخيراً ، لو كانت السياسة الدولية يقررها رجال اصحاء العقل والجسم ، أفلن تختفي الحرب الى الأبد ؟ » . وكان هناك فرنسيون حاضرين . فقالوا له ان هذه مسألة ليس مسلماً بها ، فغضب وقال بازدراء مستنكر : « اذهبوا ، اذهبوا لبناء مقابر ! » . اما انا فلم أقل شيئاً ، فالنقاش بيننا كان مستحيلاً : فأنا اؤمن بالشر وهو لا يؤمن به .

وانما هذا التفاؤل على طريقة روسو هو الذي يبعده عن وجهة نظرنا عندما يدور الحديث عن المانيا النازية. فحتى يقبل بالفظائع ، لا بد أولاً ان يقبل بأن الإنسان يمكن ان يكون كله شريراً . فقد سألني مرة طبيب اميركي : « هل تعتقد ان هناك ألمانيتين اثنتين ؟ » ، فأجبته بأنني لا اعتقد ذلك ، فقال لي :

– انني فاهم . انت لا تستطيع ان تفكر على غير هذا النحو ، لأن فرنسا قد تألمت كثيراً . لكن هذه خسارة .

وهنا تتدخل الآلة : فهي أيضاً عامل من عوامل الشمول والعمومية .

وبالفعل ليس هناك بصورة عامة إلا طريقة واحدة لاستخدام الشيء الميكانيكي ، هي الطريقة الموصوفة في دفتر المواصفات الذي يرافقه . ان الاميركي يستخدم البزال الميكانيكي أو الثلاجة أو سيارته كما يستخدمها سائر الاميركان في الوقت نفسه وبطريقة مماثلة . وبالأصل إن الآلة لا تصنع حسب الطلب : انها تتوجه الى أي كان ، وتطيع اياً كان بشرط ان يعرف كيف يستخدمها كما يجب .

وعلى هذا فإن الاميركي حين يلقي بقطعة نقودة المعدنية في صندوق الحافلة أو المترو أو البار الاوتوماتيكي ، يشعر بأنه أيّ كان ، لا بأنه وحدة غفل ، بل بأنه انسان تجرد من فرديته وارتفع الى لاشخصانية ما هو عام .

إن هذه الحرية الكاملة في الامتثالية هي التي اذهلتني أولاً : فما من مدينة أكثر حرية من نيويورك ، وانت تستطيع ان تفعل فيها ما تشاء . إن الرأي العام هو الذي يوجه البوليس نفسه . لقد بدا لي الاميركان الاوائل الذين التقيت بهم امتثاليين بدافع الحرية ، فاقدين لشخصيتهم بسبب العقلانية ، يوحدون من خلال عبادة واحدة بين العقل الكوني وامتهم الخاصة .

لكني سرعان ما اكتشفت نزعتهم الفردية العميقة . ولعل هذه الصلة بين الامتثالية الاجتماعية وبين الفردية هي أكثر ما يصعب على الفرنسي ، في فرنسا ، ن يفهمه . لقد احتفظت الفردية بالنسبة الينا بالشكل الكلاسيكي القديم عن « نضال الفرد ضد المجتمع وبخاصة ضد الدولة » . ولا مجال لشيء من هذا في اميركا . فالدولة أولاً لم تكن لحقبة طويلة من الزمن أكثر من ادارة خالصة . وهي تميل ، منذ بعض السنوات فقط ، الى ان تلعب دوراً آخر ، لكن هذا لم يبدل شيئاً من عواطف الاميركان تجاهها . انها دولتهم « هم » ، انها التعبير عن امتهم « هم » : انهم يشعرون تجاهها باحترام عميق وبحب يماثل حب المالك لملكيته[1] .

---

١ - حاولت عصابة من حزب « تجمع الشعب الفرنسي » ان تشوش اجتماعاً سياسياً كنت اشارك فيه ، فوقع اشتباك . وقد ابدى احد الاميركان ممن يشاطروننا افكارنا ، دهشته من اننا نستدع البوليس . فشرحت له نفورنا من ذلك لكنه ظل محتاراً وقال لي : « ان البوليس عندنا ملك لجميع المواطنين . اننا نجد اللجوء اليه امراً طبيعياً » .

ويكفي المرء ان يتنزه بعض الوقت في نيويورك حتى يدرك الصلة العميقة بين الامتثالية الاميركية والفردية . إن نيويورك ، منظوراً اليها في طولها وعرضها ، هي أكثر مدن العالم امتثالية . فبدءاً من « واشنطن سكوير » واذا ما استثنينا شارع برودواي القديم ، لا نجد شارعاً مائلاً أو ملتوياً واحداً : فثمة عشرة اخاديد طويلة متوازية تصعد بخط مستقيم من رأس مانهاتن نحو نهر هارلم ، انها الشوارع الرئيسية التي تخترقها مئات من اخاديد اصغر بصورة عمودية دقيقة .

وهذ المربع هو نيويورك : فالشوارع فيها تتشابه ما دام المرء لم يعطها اسماً بعد ، ولقد اكتفى الناس بمنحها أرقاماً ، كما هي الحال مع الجنود .

لكن إذا ما رفعت أنفك ، تبدل كل شيء : فنيويورك من حيث الارتفاع هي انتصار الفردية . ان المباني تتملص من حيث الارتفاع من كل تنظيم هندسي ، فعدد طوابقها يتراوح بين سبعة وعشرين ، وخمسة وخمسين ، ومئة طابق ، وهي رمادية ، داكنة ، بيضاء ، مغربية ، أو من العصر الوسيط ، أو من عصر النهضة ، أو حديثة . وفي القسم السفلي من برودواي ، يتراكب بعضها فوق بعض ، ساحقة كنائس سوداء صغيرة ، ثم تتباعد على حين بغتة ، وتترك بينها فرجة فاغرة الفم من النور . ولقد خيل إليّ وأنا أراها من بروكلين انها تتمتع بتلك الوحدة وذلك النبل اللذين تتمتع بهما باقات أشجار النخيل في « السوس » المراكشي : باقات من ناطحات السحاب تسعى العين دوماً الى الجمع بينها وتتشتت مع ذلك دوماً .

وهكذا بدت لي الفردية الأميركية في البداية كبعد ثالث .

إنها لا تتعارض البتة والامتثالية ، بل هي على العكس تفترضها . لكنها في قلب الامتثالية بالذات اتجاه جديد ارتفاعاً وعمقاً .

فهناك أولاً الصراع من أجل الحياة ، وهو بالغ العنف . ان كل فرد يريد ان ينجح ، أي أن يكسب مالاً . لكن ينبغي ألا نرى في هذا مجرد طمع أو تعلق بالرفاهية . فليس المال في الولايات المتحدة ، على ما يخيل إليّ ، علامة النجاح

الضرورية بل هو علامته الرمزية . إن على الفرد أن ينجح لأن النجاح دليل على الفضائل الأخلاقية والذكاء وبرهان على تمتع الفرد بالحماية الإلهية .

ثم إن على الفرد أن ينجح لأنه في حال نجاحه فقط يستطيع أن يطرح نفسه كشخص تجـــاه الجمهور . أنظروا الصحف الأميركية : عبثاً تأملون في نشر المقالات بالنص الذي بعثتم به إليها ما لم تحققوا النجاح . فهي تختصر منها وتعدل فيها . لكن إذا كان لكم اسم يدر مالاً ، فإن كل شيء يتغير آنذاك : فالصحف تنشر لكم دونما تشذيب مـا تكتبونه ، وتكونون قد حصلتم على الحق في أن تكونوا ما أنتم عليه .

وكذلك الحال في المسرح : لقد سألتني سيدة مطلعة على الأدب الفرنسي ، ومعروفة في أوساط النشر ، عمـــا إذا كنت سأسر إذا مثلت لي مسرحية في الولايات المتحدة . فأجبتها انني سأسعد بذلك لولا ان المخرجين ، على مـــا قيل لي ، قد تعودوا على ادخال تعديلات على النص الذي يسلم إليهم . فأبدت دهشة عظيمة وقالت : « إذا لم يفعلوا ذلك ، فمن سيفعله ؟ إن ما كتبته قـــد كتبته ليقرأ . لكن لا بد أن يتصرفوا به حتى يصبح صالحاً للسماع » .

وعلى هذا فإن النزعة الفردية في الولايات المتحدة هي الطموح المهووس لكل فرد نحو بلوغ مستوى الشخص من خلال الصراع من أجل الحياة . ففي الولايات المتحدة أفراد كما فيها ناطحات سحاب ، فهناك فورد ، وهناك روكفلر ، وهناك همنغواي ، وهناك روزفلت . انهم موديلات ونماذج .

وبهذا المعنى فإن البنايات الكبيرة هي نذور للنجاح . إنها تبدو ، من وراء تمثال الحرية ، أشبه بتماثيل إنسان أو مشروع ارتفع فوق الآخرين. إنها مشاريع إعلانية ضخمة بناهـــا أفراد او شركات ، لإظهار انتصارهم المـالي في غالب الحالات . ان ملاكها لا يحتلون منها إلا جزءاً صغيراً ويؤجرون البـاقي . وعلى هذا لم أكن على خطأ عندما بدت لي وكأنها ترمز الى النزعة الفردية النيويوركية. إنها تشير فقط الى ان الفردية في الولايات المتحدة تُكتسب اكتساباً . ولهـــذا السبب بلا ريب بدا لي النيويوركيون شديدي التعلق بالاقتصاد الحر .

ومع ذلك فإن الجميع يعرفون قوة التروستات في الولايات المتحدة ــ وهذا ما يمثل في نهاية الأمر شكلاً آخر من أشكال الاقتصاد الموجه . لكن النيويوركي لم تغب عن ذهنه ذكرى ذلك العصر الذي كان فيه بمقدور شخص واحد أن يربح ثروة بوسائله الخاصة . إن مــــا ينفره في الاقتصاد الموجه هــــو سيطرة الموظفين . وهكذا فإن هذا الرجل الذي يستسلم بوداعة لموجهي حياته العامــة والخاصة ، يبدي تصلباً لا يلين عندما يكون متعلقاً بعمله . ذلك لأنه إنمــــا في العمل يضع استقلاله ومبادهته وكرامته الشخصية .

وفيما عدا ذلك هناك « الروابط » . ولقد كانت واشنطن تعد في عام ١٩٣٠ أكثر من مئــــة وخمسين وكالة مركزية للروابط والتجمعات . ولن استشهد إلا بواحدة : « رابطة السياسة الخارجية » .

ففي الطابق السابع عشر من إحدى البنايات ، التقينا « حول فنجان شاي » مع عـــــدد من أولئك النسوة الكبيرات السن ، الرماديات الشعر ، اللطيفات ، الباردات قليلاً ، الذكيات كالرجال ، اللاتي يمثلن منذ الحرب الغالبية في هـــــذه الروابط . وروين لنا كيف أن عدداً من الأشخاص المقتنعين كل الاقتناع ، عــام ١٩١٧ ، بأن الولايات المتحدة تدخل الحرب دون أن تعرف شيئاً عــن السياسة الخارجية ، قد قرروا تكريس وقتهم الحر لمنح البلاد الثقافة التي تفتقر إليها .

وللرابطة اليوم ٢٦٠٠٠ منتسب و ٣٠٠ فرع في مختلف الولايات . وهنــاك أكثر من ٥٠٠ صحيفة تتلقى منشوراتها . والرجــــال السياسيون يعتمدون على هذه المنشورات . ولقد تخلت بالأصل عن إعلام الجمهور الواسع : إنها تعلم المعلمين (العلماء ، الأساتذة ، الكهنة ، الصحفيين) . وهي تصدر أسبوعياً نشرة دورية تشتمل على دراسة لمسألة دولية وعلى تعليق على أحداث واشنطن . وهي ترسل مرتين في الشهر وثائق الى الصحف تنسخها حرفياً أو تستخدمها جزئياً .

فهل نتصور في فرنسا عام١٩٣٩ رابطة من هذا النوع تزود بونيه أو دالادييه بالوثائق ، وترسل نشراتها الدورية الى مورا من أجل صحيفة « العمل الفرنسي » والى كاشان من أجل صحيفة « الانسانية » ؟

لكن مـــا أذهلني على الأخص كلمات مضيفتنا الأخيرة ، فقد قالت لي : « المهم اننا نحمي الفرد . فالانسان خارج الروابط وحيد . اما في الروابط فهو شخص ، ويحمي نفسه من أي شخص آخر بانتمائه الى كثيرين » . اننـــا لندرك معنى هذه النزعة الفردية : ينبغي أولاً أن يتأطر المواطن وأن يحمي نفسه ، ينبغي أن يوقع عقداً اجتماعياً مع مواطنين آخرين من نوعه . وهـــذه الجماعية المصغرة هي التي تقلده وظيفته الفردية وقيمته الشخصية . وهو يستطيع داخل الرابطة أن يقوم بمبادهات ، وان ينتهج سياسة شخصية وان يؤثر ، إذا كان ذلك في مقدوره ، على الاتجاه الجماعي .

وبقدر مـــا يثير المتوحد المنعزل الريبة في الولايات المتحدة ، بقدر مـــا يصب التشجيع على هذه النزعة الفردية الموجهة المؤطرة . وهذا مـــا تبينه ، على صعيد مغاير تماماً ، المحاولات التي يقوم بهـــا زعماء الصناعة ليشجعوا النقد الذاتي لدى مستخدميهم .

وحين ينتمي العامل الى النقابة ، وحين تكون الدعاية الحكومية ودعايـة أرباب العمل قد دمجتاه بمـــا فيه الكفاية بالمجتمع ، **فآنذاك** يُطلب إليه أن يتميز عن الآخرين وان يدلل على روح المبادهة . لقد صادفنا ، أكثر من مرة ، عنـد مدخل المصانع ، أكشاكاً ذات ألوان صارخة تُعرض فيهـــا من خلف واجهة زجاجية ، التحسيناتُ التي يقترحها المستخدمون وصور مبتكريها الذين غالباً ما تغدق عليهم الجوائز .

لقد تحدثت بما فيه الكفاية ، على ما آمل ، لأبين كيف ان المواطن الأميركي يخضع ، منذ ميلاده حتى مماته ، لقوة مكثفة من التنظيم والأمركة ، وكيف يجرد في البداية من شخصيته عن طريق توجيه نداء مستمر الى عقله ، الى حسه المدني ، الى حريته ، وكيف انـــه بعد أن يتأطر كما ينبغي داخل الأمة ، عـــن طريق المنظمات المهنية وروابط التكوين الأخلاقي والتربوي ، يستعيد على حين غـــرة وعيه لذاته واستقلاله الشخصي . والحرية متروكة له آنذاك ليفلت نحو نزعـــة فردية شبه نيتشوية ترمز إليهـــا ناطحات السحاب في سماء نيويورك الصافية .

وعلى كل الأحوال ليست الفردية هي الأساس ، كما هي الحال عندنا ، بل الامتثالية : إن على الأميركي ان يكتسب شخصيته اكتساباً ، لأنها وظيفة اجتماعية أو توكيد النجاح .

(الفيغارو – شباط ١٩٤٥) .

مدن اميركا

في الايام الأولى وجدت نفسي ضائعاً . لم تكن عيني قد تعودت على ناطحات السحاب ولم تكن تدهشني مع ذلك : كانت ناطحات السحاب هـذه لا تبدو لي إنشاءات بشرية يسكنها بشر بقدر مـا تبدو لي كتلك الاجزاء الميتة من منظر المدن ، من صخور وتلال يصادفها المرء في المدن المبنية على أرض ملتوية ويدور حولهـا حتى دون ان يوليهـا اهتماماً . وفي الوقت نفسه كانت عيناي تبحثان باستمرار عن شيء ما يأسر انتباههما للحظة من الزمن ، ومـا كانتا لتجداه : مشهداً ، مكاناً ، وربما نصباً . ذلك انني لم اكن اعرف بعـد ان على الإنسان ان ينظر ههنا الى الدور والشوارع كتلة واحدة .

كان لا بـد ان احلق فوق الصحاري الشاسعة الممتدة في الغرب والجنوب ، حتى اتعلم كيف اعيش في هذه المدن وكيف احبها كما يحبها الاميركان . إن مدننا في أوروبا تتلامس ، تسبح في ارياف انسانية ، امتدت يد الانسان بالعمل الى كل متر مربع فيهـا . ونحن في أوروبا نعرف بصورة مبهمة ان هناك الصحراء ، الأسطورة ، في الجانب الآخر من البحار ، على بعـد قصيّ عنا . لكن هـذه الاسطورة بالنسبة الى الاميركي واقع يومي . لقـد طرنا طوال ساعات بـين اورليانس الجديدة وسان فرنسيسكو فوق ارض حمراء جافة ، مبقعة بواحات من اشجار قميئة خضراء مائلة الى لون الرمـاد وعلى حـين بغتة كانت تنبجس مدينة ، رقعة شطرنج صغيرة بمستوى الارض ، ثم من جديـد الأرض الحمراء ، السهوب ، الصخور المعذبة المعلقة بسلسلة كانيـون الكبيرة ، وثـلوج روكي

ماونتنز .

وبعد بضعة ايام من هـــذا المنوال فهمت ان المدينة الاميركية هي بالأصل مخيم نصب في الصحراء . كان اناس قادمون من اقاصي البـلاد ، اجتذبهم منجم أو بئر بترول أو أرض خصبة ، يأتون ذات صباح ، ويضربون خيامهم بأسرع ما يمكن فوق بقعة عارية من الأرض قرب ضفة نهر من الانهار . ثم كانوا يبنون الاجهزة الاساسية من مصرف وبلدية وكنيسة ، ويتبعونها بمئات الدور الخشبية ذات الطابق الواحد . اما الطريق العام ، هذا اذا كان هناك طريق عـــام ، فيكون بمثابـة عمود فقري ، ثم ترسم الشوارع بصورة عمودية عليه وكأنهـــا الفقرات . وانه لمن الصعب احصاء المدن الاميركية التي لها على هذا النحو مفرق في وسطها .

إنه ما من شيء قد تبدل منذ زمن « القوافل نحو الغرب » : ففي كل عـــام تنشأ مدن جديدة في الولايات المتحدة ، وتنشأ دوماً بالطريقة نفسها .

هي ذي فونتانا ، في وادي التنيسي ، على مقربة من واحد من تلك السدود الكبيرة التي تقيمها ادارة « مشروع وادي التنيسي » . فمنذ اثني عشر عامـاً ، كانت هناك اشجار صنوبر تنمو في أرض الجبل الحمراء . وما إن بدأ بناء السد، حتى اقتلعت اشجار الصنوبر وانبجست ثلاثة قرى من الأرض: قريتان بيضاوان يبلغ عدد سكان أولاهما ٣٠٠٠ والثانية ٥٠٠٠ ، وقرية زنجية . ويقطن فيهـــا العمال مع أسرهم ، ومنذ أربعة أو خمسة أعوام ، حين كان العمل في أوجـــه ، كانت تسجل ولادة واحـــدة يومياً . ويبدو منظر القرية نصفياً أشبه بمدينة مبنية على اوتاد على شاطىء بحيرة : فمنازلهـا خشبية ، ذات سطوح خضراء ، بنيت على عضادات لتجنّب الرطوبة. والنصف الثاني مؤلف من منازل قابـــلة للفك والتركيب . وهي الأخرى خشبية . انها تصنع على بعد الف كيلومتر من هنا ، وتحمل في شاحنات . وعند وصولها ، تكفي أربـع ساعات وفريق واحد لتركيبها . والصغيرة منهـــا تكلف ٢٠٠٠ دولار صاحب العمل الذي يؤجرها بـ ١٩ دولاراً شهرياً لعماله (٣١ دولاراً اذا كانت مؤثثة). وهي تشبه بمفروشاتها

المتماثلة وتدفئتها المركزية ومصابيحها الكهربائية وثلاجاتها ، تشبه غرف السفن . إن كل بوصة في هـــذه الغرف الصغيرة بمظهرها المقاوم للعفونـــة مستغلة : ففي الجدران خزائن ، وتحت السرير أدراج .

وعندما يخرج المرء منهـا ، متضايق الصدر بعض الشيء ، يخيل اليه انـــه رأى في عالم سنة ٣٠٠٠ ، اعـادة تركيب مصغرة لمسكن من مسـاكن ١٩٤٤ . ومـا إن يضع قدميه خارجاً حتى يشاهد مئات من المساكن المماثلة ، متراكمة ، مسحوقة على الأرض ، لكنها مـا تزال تحتفظ في اشكالها بشيء من البـداوة . فلكأننا امام مقبرة متنقلة . إن المدينة المبنية على سطح بحـيرة والمقبرة المتنقلة تتواجهان . وفيما بينهما ينبسط طريق عريض متسلق باتجاه اشجار الصنوبر : هي ذي مدينة او بالأحرى رحم مدينة اميركية بكل اجهزتـه الاساسية : في الاسفل مخزن وحيـــد السعر ، في الأعلى عيـادة الطبيب ، وفي الذروة كنيسة « مختلطة » يقام فيها ما يمكننا أن نسميه بحـــد ادنى من القداس ، أي قداس صالح لجميع الشيع .

وما يذهل المرء هو خفة هذه المساكن وهشاشتها . ان القرية لا ثقـل لها ، ولكأنها تمس الأرض مسـاً خفيفاً . انهـــا لم تتمكن من أن تعلـّم بعلامة انسانية هذه الأرض الحمراء والغابات السوداء : انها **مؤقتة** . وعلى كل ، انها سترحل عن المكان في وقت قريب : فبعد عامين سينتهي السد وسيرحل العمال ، وستفـــك المنازل المتنقلة ، وسترسل إلى التكساس ، حـول بئر من آبار البترول ، أو إلى جيورجيـا قرب استثمارة من استثمارات القطن ، لتشكل فونتانا أخرى ، تحت سماوات أخرى ، مع سكان جدد .

ان هذه القرية المتجولة ليست الاستثناء . فالمـــدن في الولايات المتحدة تولد كما تموت ، في يوم واحد . والاميركان لا يتشكون من ذلك : فالمهم بالنسبة اليهم ان يأخذوا بيوتهم معهم . وهـذا البيت هو مجموع الاشياء والمفروشات والصور والذكريات التي تخصهم ، التي ترجع اليهم صورتهم ، والتي تشكل المشهد الداخلي الحي لسكناهم . انها آلهة بيتهم . وهم يجرونها معهم الى كل مكان ، كما كان يفعل

ايني [1] .

اما المنزل فإنه الهيكل العظمي الميت : انهم يهجرونه لأبسط ذريعة .

ان لدينا في فرنسا مدناً عمالية . لكنها ثابتة . ثم انها لا تصبح أبداً مدناً حقيقية : انها ، على العكس من ذلك ، النتاج الاصطناعي للمدن المجاورة . وكما ان كل مواطن في اميركا يستطيع ، نظرياً ، ان يصبح رئيساً للجمهورية ، كذلك فإن كل فونتانا تستطيع ان تصبح ديترويت او مينيبوليس: يكفيها بعض الحظ . وبالمقابل فإن ديترويت او مينيبوليس هي فونتانات واتاها الحظ . لقد كان عدد سكان ديترويت ، هذا إذا أردنا ألا نأخذ إلا مثالاً واحداً ، ٣٠٠٠٠٠ نسمة عام ١٩٠٥ . وتعدادها اليوم مليون .

إن هؤلاء السكان يعون هذا الحظ تمام الوعي : انهم يحبون ان يذكّروا في افلامهم وفي كتبهم بالزمن الذي لم تكن مدينتهم فيه الا مخيماً . ولهذا السبب ينتقلون بلا صعوبة من المدينة الى الريف : فهم لا يفرقون البتة بينهما . لقد ولدت ديترويت ومينيبوليس وكنوكسفيل ومنفليس كمدن مؤقتة وبقيت كذلك . يقيناً ، انها لن ترحل بعد اليوم على ظهور الشاحنات . لكنها ما زالت في حالة ذوبان ، ولن تبلغ قط حالة الصلابة الداخلية .

إن ما يشكل بالنسبة إلينا مجرد تغير في الوضع هو بالنسبة إلى الاميركي مناسبة لقطيعة حقيقية مع ماضيه . وكثيرون هم الذين غادروا البلاد للاشتراك في الحرب فصفّوا منازلهم وباعوا حتى ملابسهم : لمَ الاحتفاظ بما ستكون موضته قد ولت عند عودتهم ؟ اما نساء الجنود فإنهن يخفضن في غالب الاحيان مستوى حياتهن ويذهبن للسكن في حي اكثر تواضعاً . وهكذا فإن الحزن والاخلاص للغائب يأخذان شكل انتقال من منزل إلى آخر .

كما ان تبديل المنزل هو علاقة تقلبات الثروات الاميركية .

لقد أصبح بحكم القاعدة في الولايات المتحدة ان تنساب الأحياء الجميلة من

---

١ – امير طروادة الذي هرب منها بعد ان احتلها اليونانيون حاملاً على كتفيه اباه وابنه . «م . ه»

المركز إلى المحيط : ففي مدى خمسة أعوام « يفسد » المركز ، وإذا ما تجولت فيه صادفت ، في شوارع قذرة ، مساكن متداعية ما تزال تحتفظ ، بالرغم من قذارتها بمظهر من الادعاء ، وبهندسة معقدة ، دوراً خشبية ذات طابق واحد ، مدخلها عبارة عن رواق تسنده أعمدة، شبيهة بالمباني القوطية او « الاستعمارية » الخ . لقد كانت مساكن ارستقراطية ، اما اليوم فيسكنها الفقراء . والحي الزنجي الكئيب في شيكاغو يحتوي على الكثير من هذه المعابد اليونانية–الرومانية . ان منظرها من الخارج ما يزال حسناً . لكن في الداخل تتراكم اثنتا عشرة أسرة زنجية ، يأكلها القمل والجرذان ، في خمس او ست غرف .

وفي الوقت نفسه تحدث باستمرار تغيرات في المكان عينه : ان الاميركي يشتري بناية ليهدمها وليبني بناية اكبر في مكانها ، وبعد خمس سنوات يبيع هذه الأخيرة لمقاول يقوضها ليشيد بدلاً منها واحدة ثالثة . والنتيجة : ان المدينة الاميركية هي بالنسبة إلى سكانها مشهد متحرك في حين ان مدننا بالنسبة الينا قوقعات .

ولا بد ان فرنسا غاصة بالمتقدمين في السن إذا ما أخذنا بوجهة نظر ذلك الاميركي البالغ من العمر أربعين عاماً والذي قال لي بالأمس في شيكاغو : « حين كنت شاباً كان هذا الحي كله تحتله البحيرة. لكنهم ردموا هذا الجزء من البحيرة وبنوا فوقه » . وقد قال لي هذا الصباح محامٍ يبلغ من العمر ٣٥ عاماً وهو يريني الحي الزنجي : «لقد ولدت هنا. لقد كان في ذلك الزمان مقام البيض ، وما كنت لترى فيه اسود باستثناء الخدم . اما اليوم فقد رحل البيض وهناك ٢٥٠٫٠٠٠ زنجي متراكمون في منازلهم » .

لقد رأى السيد فيرديه ، صاحب المخازن الكبيرة المعروفة باسم « سيتي أوف باريس » في سان فرنسيسكو ، رأى الزلزال والحريق اللذين دمرا ثلاثة أرباع المدينة . كان آنذاك شاباً : وهو ما يزال يذكر الكارثة بكل تفاصيلها . ولقد شهد إعادة بناء المدينة التي كانت ما تزال تحتفظ في عام ١٩١٣ بمظهر آسيوي ، ثم شهد أمركتها السريعة . انه يذكر إذن العهود الثلاثة التي مرت على

سان فرنسيسكو .

إننا نتغير ، نحن الأوروبيين ، في مدن ثابتة ، ومنازلنا وأحياؤنا تبقى من بعدنا . أما المدن الأميركية فهي تتغير بسرعة أكبر من السرعة التي يتغير بها سكانها وإنما هم الذين يبقون على قيد الحياة من بعدها .

والحق اننا نزور الولايات المتحدة في زمن الحرب . فالحياة الصاخبة للمدن الأميركية قد جمدت فجأة . وما عاد الناس يبنون ولا عادوا يبدلون أماكن إقامتهم . لكن هذا الجمود مؤقت : فلقد وقفت حركة المدن كما يتوقف الراقص على الشاشة ورجله في الهواء ، عندما يتوقف الفيلم . اننا لنشعر في كل مكان باندفاعة النسغ التي ستفجر المدن حتماً بعد انتهاء الحرب مباشرة .

وهناك أولاً مشكلات عاجلة : فلا بد على سبيل المثال من إعادة بناء الحي الزنجي في شيكاغو . ولقد شرعت الحكومة في ذلك قبل حادثة بيرل هاربور . لكن المباني التي شادتها لا تتسع إلا بشق النفس لسبعة آلاف شخص . والحال ان هناك ٢٥٠٫٠٠٠ بحاجة الى مأوى . كما ان الصناعيين يريدون من ناحية ثانية أن يوسعوا ويحسنوا مصانعهم : إن مسالخ شيكاغو المشهورة ستصبح حديثة مئة بالمئة .

واخيراً فإن الاميركي المتوسط يعيش في أسر صورة « البيت العصري » الذي تقام له دعاية كبيرة ، والذي سيكون ، على ما قيل ، مريحاً أكثر بمئة مرة من المساكن الحالية ، والذي يدخل بناؤه بكميات ضخمة في مشاريع « الاصلاح الصناعي » التي تولد في كل مكان تقريباً في هذه الأيام .

إن أميركا ستأخذها بل شك بعد الحرب نشوة حقيقية الى البناء . إن الأميركي ينظر اليوم الى مدينته بموضوعية : انه لا يفكر بأن يراها قبيحة ، لكنة يعتقد انها أصبحت قديمة فعلاً . ولو كانت أقدم أيضاً ، شأن مدننا ، لأمكنه أن يجد فيها ماضياً اجتماعياً ، تراثاً . اننا نعيش عادة في مساكن أجدادنا . وشوارعنا تعكس عادات القرون الماضية واعرافها . إنها تخفف قليلاً من نور الحاضر . وبالفعل إنه ما من شيء حاضر كل الحضور مما يحدث في شارع

مونتورغوي أو في شارع بو دي فير . لكنهم ، هم ، يعيشون وهم في الثلاثين في مساكن بنيت عندما كانوا في العشرين .

إن هذه المساكن الاحدث عهداً من أن تبدو لهم **قديمة** ، تبدو لهم في الواقع **بالية** فحسب : إنها متخلفة عن سائر الأدوات ، عن السيارات التي يمكن لصاحبها أن يعاود بيعها كل عامين ، وعن الثلاجات أو عن أجهزة الراديو . ولهذا فإنهم ينظرون الى مدنهم من غير ما عاطفية باطلة ، عقلانياً . لقد تعلقوا بها بعض الشيء ، كما يتعلق المرء بسيارته ، لكنهم يعتبرونها قبل كل شيء أدوات هم على استعداد لاستبدالها بلا تردد بأدوات أنسب .

إن المدينة بالنسبة إلينا هي قبل كل شيء ماضٍ . أما بالنسبة إليهم فهي قبل كل شيء مستقبل ، وما يحبونه فيها هو ما ليست هي كائنة عليه بعد وكل ما يمكن أن تكونه .

ما هي انطباعات الاوروبي عندما تطأ قدماه مدينة أميركية ؟ انه يقول في نفسه أولاً انهم قد « لعبوا عليه » . فهم لا يحدثونه إلا عن ناطحات السحاب ، ويقدمون إليه نيويورك وشيكاغو « كمدن قائمة » . والحال ان شعوره الأول ، على العكس ، هو ان الارتفاع الوسطي لمدينة من مدن الولايات المتحدة هو أدنى بكثير من ارتفاع مدينة فرنسية . إن الغالبية الساحقة من المنازل لا تعلو الى أكثر من طابقين . وحتى في المدن الكبيرة للغاية تكون البناية ذات الطوابق الخمسة استثناء .

وهو يذهل بعد ذلك بخفة المواد المستعملة . فالحجر غير مستعمل البتة في الولايات المتحدة . السحاب عبارة عن كساء من الاسمنت فوق هيكل معدني . والمباني الأخرى مشادة من قرميد أو خشب . وحتى في أغنى المدن وفي أكثر أحياء هذه المدن أناقة تنتشر البيوت الخشبية انتشاراً واسعاً . والمساكن الاستعمارية الجميلة في أورليانس الجديدة هي من الخشب . ومن الخشب أيضاً كثير من المساكن المبنية على الطريقة السويسرية التي يقطنها نجوم هوليود ومخرجوها . ومن الخشب أيضاً مساكن سان فرنسيسكو التي هي من « الطراز

الكاليفورني » . وفي كل مكان ترون مجموعـات من المنازل الخشبية مسحوقة بين بنايتين كبيرتين يبلغ عدد طوابق الواحدة منهما عشرين طابقاً .

ومنازل القرميد هي بلون الدم اليابس ، أو على العكس مطلية بلون صارخ يجمع بين الاصفر الفاقع والاخضر والابيض الساطع[١]. وهي بلا أسطحة في معظم المدن . انها عبـارة عن مكعبات او متوازيات المستطيـلات ، ذات واجهات مسطحة تماماً . ان جميع هذه المساكن التي بنيت بسرعة عن عمد حتى يمكن هدمها بسرعة ، تتقرب بصورة غريبة من المساكن القـابلة للفك والتركيب التي شاهدناها في فونتانا .

إن خفة هـذه المساكن التي يحملها صاحبها معه اذا مـا سافر ، وألوانها الصارخة المتناوبة مع حمرة القرميد الداكنة ، والتنوع الفائق لديكوراتها الذي لا يتوصل إلى اخفاء وحدانية طرازها ، إن هذا كله يوحي للمرء ، عندما يكون في وسط المدينة ، بأنه يتجول في ضواحي مدينة حمامات ، من امثال تروفيـل او كاربورغ او بول . ان تلك الأكواخ الخشبية الزائـلة المنتشرة على شاطىء البحر ، بهندستها المدعية وخفتها ، هي وحدها التي تستطيع ان تعطي فكرة ، لقرائي الفرنسيين الذين لم يشاهدوا الولايات المتحدة ، عن المساكن الاميركية .

وسأضيف عن طواعية ، لأكمل الانطباع ، بأن المرء يفكر احياناً بمدينـة معرض ، لكن مدينة متقادمة ، قذرة ، كمدن المعارض التي تبقى على قيد الحياة عشر سنوات ، في ساحة من الساحات ، بعد ان تزول عنها هالة المجد التي ابرزتها للوجود . ذلك ان هـذه البيوت الخشبية تتوسخ بسرعة ، وبخاصة في المناطق الصناعية .

إن شيكاغو ، التي سودها دخانها ويعتمها ضباب بحيرة ميشيغان ، لهي بلون

---

١ ـ غالباً ما تشكى كيسلينغ وماسون من ان منظر المدن في الولايات المتحـدة لا يحث تقريباً على الرسم . وهذا عائد جزئياً على ما اعتقد الى ان المدن مدهونة سلفاً . ان ألوانها ليست مترددة كألوان مدننا . فماذا يستطيع المرء ان يفعل بهذه الاصباغ التي هي من الأصل فـن ، او على الاقل تصنع ؟ ان يتركها حيث هي .

أحمر داكن كئيب . وبتسبورغ اكثر قتامة أيضاً . وليس من شيء يقبض القلب كذلك التباين بين القوة المدهشة والوفرة التي لا ينضب لها معين لما يسمى بـ «المارد الاميركي» وبين التفاهة الحقيرة لتلك البيوت الصغيرة التي تحف بأعرض طرقات العالم . لكن لا شيء كهذا يدل ، عند التفكير ، على ان اميركا لم تتكون بعد ، وان أفكارها ومشاريعها وبنيتها الاجتماعية ومدنها لا تتمتع إلا بواقعية عـابرة بكل ما في الكلمة من معنى .

ان هذه المدن لا تقدم أثراً من تنـظيم . وكثير منها لها بنية الاخطبوط . وتشبه لوس انجـلوس بوجه خاص دودة أرض ضخمة يمكن تقطيعها الى عشرين قطعة دون ان تموت . ولو تجولتم في منطقة التجمع هذه التي هي على الأرجـح أكبر مناطق التجمع في العالم ، لشاهدتم على التوالي عشرين مدينة مصطنعة جنباً إلى جنب ، كبيرة الشبه فيما بينها ، ولكل منها حيها الفقير وشوارعها التجارية وحاناتها الليلية وضاحيتها الأنيقة ، ولخيل اليكم ان مركزاً مدينياً معتدل الحجم قد تكاثر عشرين ضعفاً متماثلاً عن طريق الانقسام التناسلي [1] .

ان هذا الاصطفاف جنبا إلى جنب هو بمثـابة قاعدة سائدة في اميركا حيث تنضاف الاحيـاء بعضها إلى بعض كلما أدى ازدهار منطقة من المناطق الى جلب مهاجرين جدد . انكم لتجتازون دونما انتقال حياً بائساً إلى شارع ارستقراطي . ومن ساحة محفوفة بناطحات السحاب والمتاحف والانصاب العامة ، ومزدانـة بالاشجـار والطرقات المعشوشبة الى محطـة مشهورة . وليس من النادر ان تكتشفوا ، عند أسفل البنايات الضخمة الكبيرة ، على طول شارع ارستقراطي ، « منطقة » بساتين حقيرة .

ذلك ان الماضي ، في هذه المدن التي تتلاشى بسرعة والتي لم تبن لتشيخ والتي تتقدم كالجيوش الحديثة ، مطوقة جزيرات المقاومة التي لا تستطيع ان تدمرها ، اقول إن الماضي في هـذه المدن لا يتجلى ، كما هي الحـال عندنا ، عن طريق

---

١ — حتى أعطي القارىء فكرة فإنني اقترح ان يتخيل ، لا مدينة من مدن الكوت دازور ، بل الكوت دازور بكامله ، من كان إلى كانتون.

الأنصاب، بل عن طريق **الفضلات**. انه لفضلة ذلك الجسر الخشبي الذي يعلو احدى قنوات شيكاغو على بعد خطوتين من أعلى ناطحات سحاب في العالم. انـه مترو شيكاغو الجوي، ومترو نيويورك الذي يحدث دوياً هـائلاً وهو يجري في الشوارع الرئيسية، تسنده اعمـــدة حديدية ضخمة وعضادات عرضانية تكاد تتصل من كل جانب بواجهات المساكن. ان هذه الفضلات قائمة هينا لأن الوقت، بكل بساطة، لم يتح لهدمها: انها أشبه بإشارة الى الأشغال الواجب تنفيذها.

ان هذه الفوضى منتشرة في كل بقعة من المدن الاميركية. انني لم اشاهـــد قط في أي مكان مثل هذا القـــدر من الأراضي البـور: صحيح ان لها وظيفة محددة، فهي تستخدم كمرائب للسيارات. إلا إن هذا لا يمنع انها تحدث انقطاعاً في امتداد الشارع. إذ يخيل اليك على حين بغتة ان قنبلة قد سقطت على ثلاثـة أو أربعة مساكن، فأحالتها تراباً، ثم كُنس هذا التراب. انه «مرآب»: مئتا متر مربع من أرض عارية لا تزينها إلا لافتة اعلانية منتصبة على حاجز من قضبان. وبذلك تبدو لك المدينة على حين غرة غير منتهية، سيئة التنـــظيم، وعلى حين غرة تجد نفسك من جديد في الصحراء وفي تلك الساحات الفارغة التي لفتت انتباهنا في فونتانا. انني مـا أزال أذكر هذا المشهد الذي رأيته في لوس انجلوس: في قلب المدينة، بنايتان حديثتان، مكعبان أبيضان يحيطان بأرض بور غائرة القاع: مرآب. كانت تقف فيه بضع سيارات تبدو وكأنها مهجورة. وكانت ثمة شجرة نخيل نامية بين السيارات، كالعشب الطفيـــلي. وفي خلفية المشهد، تـل معشوشب، سريع الانحدار، يشبه التلال التي تحيط بتحصيناتنا والتي تلقى فيها الاقذار المنزلية. وإلى أسفله قليـــلاً يمتد حبل بين شجرتين: غسيل متعدد الألوان منشور. دوروا حول المنازل فيختفي التل: فقد شقوا فيه ومهدوا وعبدوا طرقاً مزفتة، وخرقوا سفحه الآخر بنفق جبار.

إن ما يلفت الانتباه في المدن الاميركية قبل كل شيء هو فوضاها من حيث الارتفاع. فهـذه المنازل القرميدية ذات ارتفاع متفاوت: طابق، طابقان، طابق، طابق، ثلاثة طوابق، هذه هي النسب التي سجلتها صدفة اثناء نزهـة

لي في ديترويت . وانكم لتجدون الصورة نفسها في الطرف الآخر من البلاد ، في ألبوكيرك أو سان انتونيو . ولو نظرتم من أعلى الى هـــذه الدائرة اللانظامية المتضرسة ، لرأيتم بنايات من كل الاشكال ومن كل الابعاد ، علباً طويلة سميكة من ثلاثين طابقاً ، وكل طابق بثلاثين أو أربعين نافــذة . وعندما يخيم شيء من الضباب ، تتلاشى الألوان ، ولا تبقى سوى حجوم من مختلف انواع المضلعات . وتمتد بينها فراغات هائلة ، اراضٍ بور تملأها السماء .

إن ناطحة السحاب في نيويورك ، وحتى في شيكاغو ، تحتل مكانهـــا بكل اطمئنان كما لو انها في بيتها ، وتفرض نظاماً جديـداً على المدينة . لكنها تبـدو نشازاً في أي مكان آخر : فالعين لا تستطيـع ان توطد أي وحـدة بين هـــذه الحزم الضخمة من الهليون وبين الدور الصغيرة التي تنبسط بمستوى الأرض : انها تبحث رغماً عنها عن ذلك الخط المعروفة به المدن الأوروبية ، خط السطوح ، ولا تجده . ولهذا يشعر الأوروبي ، في البداية ، بأنه لا يجتاز مدينة ، بل سديماً من صخور تشبه مدينة ، شيئاً ما قريباً من مونبيلييه – لو – فيو[1] .

لكنه يخطىء أيضاً إذ يزور المدن الاميركية كما يزور باريس أو البندقيــة : فهي لم تخلق لهذا . إن الشوارع ههنا ليس لها الدلالة التي لشوارعنا . إن الشارع في أوروبا وسط بين طريق المواصلات الكبير وبين «الساحة العامة» المكشوفة . انه باستواء المقاهي كما يثبت ذلك استخدام « الرصيف » الذي يتحول الى مقهى في الأيام الجميلة . وبذلك يتغير مظهره مئة مرة في اليوم ، ذلك ان الجمهور الذي يؤمه يتجدد باستمرار ، والبشر هم تركيبه الاساسي في أوروبا . امـــا الشارع الاميركي فهو جزء من الطريق العام الكبير . ويمتـــد احياناً على طول عـــدة كيلومترات . انه لا يحث على التنزه : اما شوارعنا فهي منحرفة ، ملتويـــة ، مليئة بالثنايا والاسرار . إن الشارع الاميركي خط مستقيم ، يسلم نفسه دفعـــة واحدة . انــه بلا سر . واينما وقف المرء فيـــه ، شاهده من أوله الى آخره .

---

١ – كتلة صخرية كلسية في فرنسا ، تآكلها الحت ، وتبدو اشبه بأنقاض مدينة اثرية . (هـ.م.) .

والمسافات في المدن الاميركية اطول بالأصل من ان يجتازها الإنسان على قدميه: فالتفاوت في معظمها تتم بالسيارات ، بالاوتوبيسات ، وبالمترو بوجه خاص . لقد خيل إلي في بعض الايام ، وانا اتنقل من المترو الى الدرج المتحرك ، ومن الدرج المتحرك الى المصعد ، ومن المصعد الى التاكسي ، ومن التاكسي الى الاوتوبيس ، ومن جديد الى المترو فالمصعد ، خيل إلي انني اشبه بطرد بريدي يحمل من موضع الى آخر دون ان يضع ابداً احدى قدميه امام الأخرى .

لقد لاحظت في بعض المدن هزالاً حقيقياً في الارصفة : ففي لوس انجلوس على سبيل المثال ، في شارع لاشينيغا ، المحفوف بالبارات والمسارح والمطاعم وحوانيت بيع الأثريات والمساكن الخاصة ، تتحول الارصفة الى درب عرضاني يقود المدعوين والزبائن من أرض الشارع الى المنزل . ولقد زرع العشب الاخضر بدءاً من واجهات المنازل حتى أرض هذا الشارع الفخم . لقد سرت طويلاً في ممشى ضيق بين العشب الأخضر ، دون ان اصادف نفساً واحدة حية ، بينما كانت السيارات تشق الطريق على يميني : لقد التجأت حياة الشارع كله الى عرض الطريق .

وفي نيويورك وشيكاغو لا وجود لأحياء ، بل حياة أحياء : فالاميركي لا يعرف مدينته ، وهو يضيع على بعد عشر « بنايات » من بيته . وهذا لا يعني ان الشوارع التجارية لا تغص بالجموع : لا تتسكع . فالناس يذهبون لشراء حاجياتهم أو يغادرون منازلهم للذهاب الى مكاتبهم .

ونادراً ما كنت أشاهد ، بين الفينة والفينة ، بعض زنوج يحلمون أمام حانوت من الحوانيت .

ومع ذلك فإن المرء يتعود بسرعة على حب المدن الاميركية . يقيناً انها تتشابه كلها . وانكم لتشعرون بخيبة أمل عندما تصلون الى ويشيتا وسان لويس وألبوكيرك وممفيس ، فتلاحظون انه وراء هذه الأسماء العظيمة المليئة بالوعود تكمن نفس المدينة ، نفس النمط ، ونفس الأنوار الحمراء والخضراء التي تنظم المرور ، ونفس المظهر القروي . لكن المرء يتعلم شيئاً فشيئاً أن يميز بينها :

فشيكاغو ، النبيلة الكئيبة ، المليئة بالدم الذي يسيل من مسالخها ، بأقنيتها ومياه بحيرة ميشيغان الرمادية وشوارعها المسحوقة بين بناياتها الكبيرة الغليظة القوية، لا تشبه البتة سان فرنسيسكو ، المدينة ذات الهواء الطلق ، البحري ، المالح ، المبنية على شكل مدرج .

ثم ينتهي الأمر بالمرء الى حب ما هو مشترك بينها : مظهرها المؤقت . ان الإنسان ليختنق بعض الشيء في مدننـــا الجميلة المنغلقة ، المليئة كالبيض . إن شوارعنا ، الملتوية المائلة ، تأتي لتصطدم بالجدران ، بالدور . وما إن تطأ قدما المرء المدينة ، حتى يصبح نظره سجيناً بين جدرانها . امـــا في أميركا فإن تلك الشوارع الطويلة المستقيمة ، التي لا يسدها أي حاجز ، تقود النظر كالأقنية الى خارج المدينة . وأينما كنتم ، رأيتم في نهاية كل شارع منهـــا الجبل أو الحقول أو البحر .

إن هـــذه المدن المؤقتة ، الهشة ، العديمة الشكل ، اللامنتهية ، مسكونة بحضور المكان الجغرافي اللامحدود الذي يحيط بها . إنها تبدو دوماً كمحطات على الطرق ، على وجه التحديد لأن شوارعها طرق. انها لا تثقل على صدر الإنسان ، لا تحبسه أبداً : فلا شيء نهائياً فيهـــا ، لا شيء منتهياً . إنكم لتشعرون ، من الوهلة الأولى ، بأن تماسّكم بها مؤقت : فإما انكم ستغادرونها وإما انهـا ستتبدل من حولكم .

لكن حذار من المبالغة : ففي هذه المدن نفسها عرفنا أيام أحـــد الريف الأميركي التي ينقبض لها الصدر أكثر من أي مكان آخر . لقد عرفنـا المضافات ذات « الطراز الاستعماري » التي تؤمها الأسر البورجوازية في الضواحي لتتناول في صمت ، مقابـــل دولارين على الشخص الواحد ، كوكتيل القريدس والديك الهندي المطبوخ في مرق محلى ، وهي تستمع الى الأرغن الكهربائي . إن علينـا ألا ننسى السأم الكثيف الذي يثقل على أميركا .

لكن تلك المدن الخفيفة ، التي ما تزال عظيمة الشبه بفونتانا ومخيمات الغرب البعيد ، تكشف عن الوجه الآخر للولايات المتحدة : حريتها . ان كل إنسان

هنا حر ، لا حر في انتقاد الاعراف او إصلاحها ، بل حر في الهرب منها ، في الذهاب الى الصحراء أو الى مدينة أخرى . إن المدن هنا مفتوحة . مفتوحة على العالم ، مفتوحة على المستقبل . وهذا ما يضفي عليها جميعها طابعاً من المغامرة ، ونوعاً من جمال مؤثر بالرغم من فوضاها بله قباحتها .

(الفيغارو – ١٩٤٥) .

نيويورك مدينة استعمارية

كنت أعرف انني سأحب نيويورك ، لكن كنت أحسب انني سأستطيع أن أحبها حالاً ، كما أحببت حالاً قرميد البندقية الأحمر ومنازل لندن الداكنة المتراكم بعضها فوق بعض . ولم أكن أعرف ان الأوروبي الذي وصل نيويورك حديثاً سيشعر فيها بنوع من الدوار شبيه بدوار البحر أو دوار الفضاء أو دوار الجبل .

أقلتني سيارة كبيرة رسمية ، في منتصف الليل ، من مطار لاغواردا الى بلازا أوتيل . كنت قد أسندت جبيني الى الزجاج ، لكني لم أستطع أن أرى غير الأنوار الحمراء والخضراء والمباني العاتمة . وفي اليوم التالي وجدت نفسي دونما انتقال البتة في زاوية الشارع ٥٨ من الآفينيو الخامس . وقد سرت طويلاً تحت السماء الجليدية . كان يوم أحد من أيام كانون الثاني ١٩٤٥ ، يوم أحد مهجور . ورحت أبحث عن نيويورك ولا أجدها . كانت تبدو وكأنها تتراجع أمامي ، كمدينة شبحية ، وكلما تقدمت في شارع يبدو لي ببرود كأي شارع آخر دونما اصالة . إن ما كنت أبحث عنه ، بلا ريب ، هو مدينة أوروبية .

إننا نعيش ، نحن الأوروبيين ، على أسطورة المدينة الكبيرة التي اختلقناها في القرن التاسع عشر . وإن أساطير الأميركان ليست أساطيرنا ، والمدينة الأميركية ليست مدينتنا . فليس لها لا الطبيعة ذاتها ولا الوظائف ذاتها . اننا لنجد في اسبانيا وإيطاليا والمانيا وفرنسا مدناً مستديرة ، كانت تحيط بها في البداية أسوار لا تهدف الى حماية السكان من غزو الاعداء فحسب ، بل أيضاً الى

حجب حضور الطبيعة العديم الشفقة . وهذه المدن مقسومة ، علاوة على ذلك ، الى أحيـــاء مستديرة ومنغلقة على نفسها هي الأخرى . والمنازل المتراكم بعضها فوق بعض ، المتداخلة ، لها وطء ثقيل على الأرض . إنها لتبدو وكأن فيهـــا ميلاً طبيعياً الى التقارب فيما بينها بحيث ان المرء يرغم أحياناً على ان يشق لنفسه دروباً جديدة وهو يضرب بالفأس كما لو أنه يسير في غابة عذراء . ان شوارعها تصب في شوارع أخرى : ولما كانت نهاياتها مسدودة ، لذا فلا يبدو عليها انهـا تقود الى خارج المدينة ، والانسان يراوح فيها في حلقة مفرغة . إنهـا أكثر من مجرد شرايين : فكل واحد منها يؤلف وسطاً اجتماعياً . إنك لتتوقف فيهـا ، وتلتقي بأناس غيرك ، وتشرب ، وتأكل ، وتقيم فيها . وفي يوم الأحـد ترتدي ملابسك الجديدة ، وتذهب لتقوم بجولة فيهـا لا لشيء إلا لتحيي أصدقاء لك ، وإلا للذة النظر الى الآخرين ونظر الآخرين إليك . وهـــذه الشوارع هي التي أوحت لجول رومان بـ « مذهبه الشمولي » . إنها لتنعشها روح جماعية تتبدل في كل ساعة من ساعات النهار .

وهكذا إذن كانت نظرتي الأوروبية الحاسرة ، المحومـــة ببطء والراصدة لكل شيء ، كانت تحاول عبثاً ان تكتشف في نيويورك شيئـاً يأسر انتباهها ، شيئاً ما ، أياً كان : صفاً من المنازل يسد الطريق على حين غرة ، زاوية مـــا ، منزلاً قديماً ما صقلته السنون . عبثاً : فنيويورك مدينة لا تصلح للمصابين بقصر النظر . وشبكية العين لا تستطيع ان تدرك إلا من خلال اللامتناهي . لم يكن نظري يصادف إلا المدى . كان ينساب على تلال الدور المتشابهة جميعهـا ، دون أن يوقفه شيء ، وكان لا بد ان أتيه فيما هو غير محدود ، في الأفق .

كان سيلين يقول عن نيويورك : « انها مدينة عمودية » . هـــذا صحيح ، لكنها بدت لي أولاً كمدينـــة متطاولة . إن المرور الذي يتعرقل في الشوارع الجانبية ، يتمتع بكل الامتيازات وينساب دونمـا كلل في الشوارع الرئيسية . وكم من مرة يرفض سائقو التاكسي الذين يقلون الركاب عن طواعية الى الشمال او الى الجنوب ، كم من مرة يرفضون رفضاً باتـــاً ان يقلوهم شرقاً أو غرباً ! إن

الشوارع الجانبية ليس لها من دور إلا ان تدل على حدود المباني بين الشوارع الرئيسية . وهذه الأخيرة تقطعها وتفرق بينها وتنقض نحو الشمال . وإنما بسبب هذا بحثت طويلاً وبلا جدوى ، كسائح ساذج ، عن « أحياء » . إن مناطق التجمع السكاني في فرنسا تحدق بنا وتحمينا : فالحي الغني يحمي الأغنياء من الفقراء ، والحي الفقير يحمينا من ازدراء الأغنياء . كذلك فإن المدينة بكاملها تحمينا من الطبيعة .

لم أستطع في نيويورك ، حيث المحاور الكبيرة هي الشوارع الرئيسية المتوازية ، لم أستطع إلا في المنطقة الفقيرة من برودواي أن أكتشف أحياء . أما ما عدا ذلك فعبارة عن أجواء ، كتل غازية متمددة طولانياً ، لا شيء ، يدل على بدايتها أو على نهايتها . ولقد تعلمت تدريجياً كيف اتعرف جو الآفينيو الثالث حيث يلتقي الناس ويبتسمون ويثرثرون في ظل المترو الجوي الصاخب ، من غير ان يكونوا على سابق معرفة ببعضهم بعضاً ، وذلك البار الارلندي حيث مر ألماني قرب طاولتي فتوقف هنيهة ليقول لي : « أنت فرنسي ؟ أما أنا فألماني » ، والأبهة المطمئنة لمخازن لكسانغتون ، والأناقة الكئيبة لبارك آفينيو ، وترف الآفينيو الخامس البارد ورخامه العديم التأثر ، وخفة الآفينيو السادس والسابع المرحة ، ومعارض المؤونة في الآفينيو التاسع ، والآفينيو العاشر الذي يبدو أشبه بأرض مجردة من السلاح فاصلة بين حدود دولتين . إن كل آفينيو يغلف بجوه الشوارع المجاورة له ، لكن الى أبعد من ذلك ببناية كبيرة واحدة تغوصون بغتة في عالم آخر . وغير بعيد عن الصمت المختلج في بارك آفينيو ، حيث تجري سيارات السادة ، أصل الى الآفينيو الأول حيث ترتعد الأرض باستمرار بسبب مرور الشاحنات . كيف يمكنني ان أشعر بالأمان في هذا المسار « الشمالي – الجنوبي » اللامتناهي ، وأنا أعلم أنه على بعد خطوات من هنا ، شرقاً أو غرباً ، تترصدني عوالم طولانية أخرى ؟ وخلف ولدورف وآستوريا والخيم البيضاء والزرقاء التي تشكلها البنايات الكبيرة الأنيقة « المتميزة » ، ألمح « الايليفيتد » الذي يحمل معه بعضاً من بؤس « بويري » .

إن نيويورك كلها مسطّرة على هذا النحو بدلالات متوازية وغير متصلة . إن هذه الخطوط الطويلة المستقيمة قد منحتني فجأة حس المدى والمكان . لقد بنيت مدننا الأوروبية لتحمينا منه : فالمنازل فيها تتجمع كقطيع الخرفان . لكن المدى يخترق نيويورك، ينعشها ، يجددها . المدى ، مدى السهوب والسهول الفارغ الكبير ، يجري في شرايينها كتيار من الريح الباردة ، فاصلاً سكان الضفة اليسرى عن سكان الضفة اليمنى . وفي بوسطون ، قال لي صديق اميركي وهو ينزهني في الاحياء الجميلة ، قال مشيراً الى الجانب الأيسر من أحد الشوارع : « الناس « المحترمون » يقيمون هنا » . واضاف بسخرية مشيراً الى الجانب الأيمن : « ما من إنسان قد عرف قط من يقيم هناك » . وكذلك هي الحال في نيويورك : فبين طرفي الشارع يكمن المدى كله .

إن نيويورك هي في منتصف الطريق بين مدينة المشاة ومدينة السيارات . إن المرء لا يتنزه في نيويورك : بل يمر فيها مروراً ، لأنها مدينة متحركة . ولو سرت بسرعة لشعرت بالراحة . ولو توقفت ، لتملكني الاضطراب ولتساءلت: « لمَ انا في هذا الشارع لا في غيره من تلك الشوارع التي تعد بالمئات والتي تشبهه جميعها ؟ لمَ انا امام هذا المخزن ، امام هذا الفرع لمحلات شرافت أو محلات ولوورث ، لا امام فرع آخر ، أي فرع آخر ، أي مخزن آخر من تلك المخازن التي تعد بالآلاف والتي تتشابه جميعاً ؟ » .

وعلى حين غرة يتبدى المدى المحض. انني اتصور انه لو اتيح للمثلث ان يعي موضعه في المكان ، لذعر من صلابة الإحداثيات التي تحدده ، ولذعر في الوقت نفسه من اكتشافه بأنه ليس إلا مثلثاً كغيره من المثلثات ، ملقىً به في المكان دونما تعيين . انكم لا تضيعون أبداً في نيويورك : تكفي نظرة واحدة لتعرفوا مكانكم : انتم في الجانب الشرقي ، في زاوية الشارع ٥٢ وليكسانغتون . لكن هذه الدقة المكانية ليست مترافقة بأي دقة إحساسية . انني ايّ كان ، أنى كان في هذه الشوارع الرئيسية والجانبية الغفل إلا من الارقام والاعداد . إن موضعي محدد اينما كنت . طولاً وعرضاً . لكن ما من سبب جدي يبرر وجودي في

هذا المكان لا في ذاك ، ما دام هـــذا المكان أو ذاك متماثلين الى ابعد الحدود . انني تائه ابداً ، غير ضائع بالمرة .

هل انا تائه في مدينة او في الطبيعة ؟ ان نيـــويورك ليست بملجأ من عنف الطبيعة . انهـــا مدينة مكشوفة السماء . والعواصف تغرق شوارعها العريضة والطويلة للغاية حـين يجتازها المرء تحت المطر . والاعاصير تهــز دور القرميد وتؤرجح ناطحات السحاب . والراديو يعلن عنها بأبهة كما لو أنه يعلن الحرب . في الصيف يعصف الهواء بين المنازل ، وفي الشتاء تغرق المدينة فيخيل للمرء انه في ضاحية من ضواحي باريس عندما يفيض السين : لكن لا فيضان في نيويورك بل ذوبان الثلج .

إن الطبيعة تثقل على نيويورك بقوة إلى حد تكون معه احدث المدن أقذرها أيضاً . ومن نافذتي ، انظر إلى الريح تلاعب أوراقاً سميكة ، موحلة تحـوم على البلاط . وحين أخرج ، أسير فوق ثلج مـــائل الى السواد ، أشبه بقشرة بثور متـورمة من نفس لون الرصيف ، بل يخيل إلي ان الرصيف نفسه متورم . ومن نهاية أيار ، يسقط الحر على المدينة كقنبلة ذرية . انه الشر ، وعندما يتـــلاقى الناس يقولون : « انه لقاتل » . وتحمل القاطرات الملايين من سكان المدن الذين يهربون ويتركون ، عندما يهبطون ، أثراً انسانياً على المقاعد شأن الحلزون . انهم لا يهربون من المدينة ، بل من الطبيعة . انني أكابد ، حـتى في أعماق شقتي ، من هجوم طبيعة معادية ، صماء ، غامضة . يخيل إلي انني مخيم في قلب غابة رابـــلة بالحشرات . فهناك انـين الريح ، وهناك الشحنات الكهربائية التي اتلقاها في كل مرة ألمس فيها مقبض باب او أصافح يد صديق ، وهناك الصراصر التي تركض في مطبخي ، والمصاعد الكهربائية التي تثـير الغثيان ، والظمأ الذي لا يروى له غليل والذي يحرقني من الصباح إلى المساء . ان نيويورك لمدينة استعمارية ، أرض مخيم . ان كل عداء الطبيعة وكل قسوتها ماثلان في هـــذه المدينة التي هي أروع نصب شاده الانسان لنفسه . انها لمدينة خفيفة . ان النقص الظاهري في وزنهـا يفـــاجيء الأوروبيين . وفي هذا المكان اللامحدود المعادي ، في هذه الصحراء

الصخرية التي لا تتحمل اي نبات ، شيدت آلاف المنـــازل من القرميد أو من الخشب او من الاسمنت المسلح التي يبدو عليها جميماً وكأنها على وشك ان تطير .

انني احب نيويورك . تعلمت ان أحبها . اعتدت على مجموعاتها الكثيفة ، على آفاقها الكبيرة . وما عاد نظري يتخلف عند الواجهات الباحثة عن مـــنزل يكون ، ولو باستحالة من الاستحالات ، غير شبيه بسائر المنازل . وهو سرعان ما يهرع إلى الأفق باحثاً عن ناطحات السحاب التائهة في الضباب ، التي لم تعـــد إلا عبارة عن حجوم ، إلا عبـارة عن اطار متزمت يؤطر السماء . وحين يتعلم المرء كيف ينظر إلى صفي المباني اللذين يحفّـان، كالصخور ، بشريان من الشرايين الكبيرة ، يلقى مكافأته : فهمتها تنتهي عند هذا الحد ، عند نهاية الآفينيـو ، على شكل خطوط بسيطة متناسقة تعوم بينها فرجة من السماء .

ان نيويورك لا تنكشف إلا عند ارتفاع معين، مسافة معينة، سرعة معينة : لكنها ليست ارتفاع المشاة ولا مسافتهم ولا سرعتهم . ان هذه المدينة تشبه إلى حد مثير للدهشة السهول الاندلسية الشاسعة : فهي رتيبة عندمـا يجتازها المرء على قدميه ، رائعة متبدلة عندما يجتازها في سيارة .

لقد تعلمت ان أحب سماءها . ان السماء ، في المدن الأوروبية المنخفضة السطوح ، تزحف بمستوى الأرض وتبـدو مؤهلة أليفة . اما سماء نيـــويورك فجميلة لأن ناطحـــات السحاب تدفع بها بعيداً فوق رؤوسنا . سماء متوحدة صافية كحيوان متوحش ، تقوم بالحراسة وتسهر على المدينة . وهي ليست مجرد حماية محلية : فالمرء يحس وكأنها تمتد فوق اميركا كلها . انها سماء العالم قاطبة .

تعلمت ان أحب شوارع مـانهاتن . انها ليست نزهات صغيرة وقورة منغلقة بين منازل : انها طرقات عامة كبيرة . فما إن تضع قدميك فوق واحد منهـــا حتى تفهم انه لا بد ان يمتد حتى بوسطن او شيكاغو . انه يتبخر خارج المدينة والعين لا تستطيع ان تتبعه إلى أكثر من الريف . سمـــاء وحشية فوق سكك حديدية كبيرة متـــوازية : هذه هي نيويورك قبل كل شيء . وفي قلب المدينة تشعر بأنك في قلب الطبيعة .

كان لا بد ان اعتاد عليها ، لكن الآن وبعد ان حققت ذلك ، فإنني لا اشعر في أي مكان آخر بتلك الحرية التي اشعر بها وانا في لجة الجموع النيويوركية. ان هذه المدينة الخفيفة ، المؤقتة ، التي تبدو ، كل صباح ، كل مساء ، أشبه باصطفاف من متوازيات الاضلاع المستطيلات، لا تضطهد ، ولا تثقل على الصدر. ان المرء يستطيع هنا ان يشعر بقلق العزلة ، لا بقلق الانسحاق .

في أوروبا ، نتعلق بحي من الاحياء ، بباقة من المنازل ، بزاوية شارع ، ونفقد بالتالي حريتنا . اما نيويورك فأنتم ما تكادون تطؤونها حتى تصبح أبعادها جزءاً من حياتكم . انكم تستطيعون ان تتأملوها مساء بإعجاب من اعالي كوينز بوروف بريدج ، وصباحاً من نيوجرسي، وظهراً من الطابق السابع والسبعين من « معهد روكفلر » . لكن لن يأسركم أي شارع من شوارعها ، لأنه ما من واحد منها يتميز بجمال ينفرد به . ان الجمال ماثل فيها جميعاً ، كما تمثل الطبيعة كلها وسماء اميركا كلها. ولن تشعروا في أي مكان آخر كما تشعرون ههنا بالتوافق الزمني بين الحيوات البشرية .

ونيويورك تحرك مشاعر الاوروبيين بالرغم من تزمتها وتقشفها . يقيناً ، لقد تعلمنا كيف نحب مدننا القديمة ، لكن ما يثير احاسيسنا فيها هو جدار روماني يشكل جزءاً من واجهة فندق ، أو منزل كان سرفانتيس قد اقام فيه ، أو ساحة فوج ، أو بلدية روان . اننا نحب المدن – المتاحف ، وجميع مدننا تشبه بعض الشيء متاحف نتسكع فيها بين مساكن الأسلاف . ونيويورك ليست مدينة – متحفاً ، ومع ذلك فإنها تتمتع في نظر الفرنسيين بشيء من كآبة الماضي . حين كنا في العشرين من العمر ، في حوالي عام ١٩٢٥ ، سمعنا عن ناطحات السحاب . كانت ترمز في نظرنا الى الازدهار الاميركي الاسطوري . ولقد اكتشفناها بذهول في الافلام. لقد كانت هندسة المستقبل ، تماماً كما كانت السينما فن المستقبل ، والجاز موسيقى المستقبل . ونحن نعرف اليوم ما قيمة الجاز . نعرف انه يحمل في ذاته من الماضي أكثر مما يحمل من المستقبل . انه عبارة عن موسيقى ذات إلهام شعبي زنجي ، قابلة لتطوير محدود ، وتواجه

اليوم انحطاطاً طفيفاً . إن الجاز يعيش اليوم على امجاده . والافـــلام الناطقة لم تحقق وعود الفيلم الصامت . وهوليود تختنق في عادات قديمة بالية .

ومما لا ريب فيه ان الحرب قد كشفت للاميركان عـــن ان اميركا كانت اقوى دولة في العالم. لكن عهد الحياة السهلة قد ولى.والكثيرون من الاقتصاديين يخشون ازمة جديدة . وعلى هذا فقد توقف بناء ناطحات السحاب . ويبدو ان تأجيرها أمر بالغ الصعوبة .

كان الإنسان الذي يتنزه في نيويورك قبـل عـــام ١٩٣٠ يرى في البنايات الكبيرة المهيمنة على المدينة الامارات الأولى لهندسة مـــدعوة الى الاشعاع على البلاد قاطبة. لقد كانت ناطحات السحاب آنذاك حية . اما اليوم فإن الفرنسي القادم من أوروبا ما عاد يرى فيها إلا انصاباً تاريخية تشهد على عصر آفل . انها ما زالت منتصبة باتجاه السماء ، لكن فكري ما عـاد يتتبعها ، والنيويوركيون يمرون بجانبها حتى بدون ان ينظروا اليها . انني لا استطيع ان أرنو اليها دونما كآبة : فهي تتكلم عن عصر كنا نعتقد فيه ان آخر الحروب قد انتهت ونؤمن فيه بالسلام . ولقد باتت اليوم عرضة للاهمال بعض الشيء ، ولعلها في الغـــد ستقوض وتهدم . وعلى كل حال ، كان بناؤها يتطلب ايماناً ما عـاد بمقدورنا أن نعرفه .

انني اسير بين منازل القرميد الصغيرة التي بلون الدم اليابس . انها احـــدث عهداً من منازل أوروبا ، لكنها تبدو لهشاشتها اقدم منها . انني ارى من بعيد « امباير ستيتس بيلدينغ » ، « كرايزلر بيلدينغ » ، وهما تشرئبان دونما جدوى نحو السماء ، وافكر على حين فجأة بأن نيويورك على وشك ان تكتسب تاريخـاً وبأنها باتت تملك من اليوم آثاراً دارسة .

وهذا يكفي لإضفاء شيء من العذوبة والنعومة على أخشن مدينة في العالم .

(« تاون اند كانتري » ١٩٤٦) .

البحث عن المطلق

لا حاجة بنا الى النظر مطولاً في وجه جياكومتي[1] الذي يبدو قديماً كوجه إنسان عاش قبل الطوفان حتى ندرك كبرياءه وارادته في ان يحتل مكانه في بداية العالم . انه يسخر من « الثقافة » ولا يؤمن بـ « التقدم » ، على الاقل بـ «التقدم» في الفنون الجميلة ، وهو لا يعتبر نفسه أكثر « تقدمـاً » من معاصريه المختارين ، إنسان ايزيس وانسان آ لتاميرا . ففي ذلك الماضي السحيق الذي شهد حداثـة الطبيعة والبشر ، لم يكن للجمال والقبح من وجود بعد ، ولا للذوق ، ولا للناس الذواقين ، ولا للنقد : كان كل شيء ينتظر ان يُصنع ، ولأول مرة خطرت لإنسان فكرة ان ينحت إنساناً في كتلة من الصخر . هـــوذا اذن النموذج : الإنسان . لم يكن لا بديكتاتور ولا بجنرال ولا برياضي ، ولم يكن بعـــدُ تلك الكرامات ولا تلك البهارج الكاذبة التي ستغري نحاتي المستقبل. لم يكن إلا ظل وجه متطاول غير متميز يسير عند خط الافق . لكن كان بمقدور المرء منـذ ذلك الزمن ان يرى حركاته لا تشبه حركات الاشياء : فحركاته تنبثق عنـه كبدايات أولى ، وترسم في الهواء مستقبلاً خفيفاً : وعلينا ان نفهمها بـدءاً من غاياتها — قطف تلك الثمرة ، قلع ذلك العوسج — لا بـدءاً من اسبابها . انها لا تسمح ابداً لأحد بأن يفصلها عن بعضها البعض ولا بأن يثبتها في مواضع محددة: فأنا استطيع ان اعزل عن الشجرة ذلك الغصن الذي يتأرجح . اما الإنسان فما

---

١ — البيرتو جياكوميتي : نحات معاصر سويسري الأصل . من مواليـــد ١٩٠١ . تماثيله أجسام ضامرة متطاولة الى حد مدهش . (هـ.م.) .

من ذراع فيه ترتفع ، ما من قبضة فيه تنغلق . **فالانسان** هو الذي يرفع ذراعه ، **والانسان** هو الذي يقلص قبضته ، **والانسان** هو الوحدة الصلبة والمنبع المطلق لحركاته . لكنه في الوقت نفسه حاوي اشارات . فالإشارات تعلق في شعره ، تلمع في عينيه ، ترقص بين شفتيه ، تجثم على اطراف انامله . انـــه يتكلم بكل جسده : إذا ما ركض تكلم ، واذا ما توقف تكلم ، واذا ما رقد فإن رقاده كلام . والآن هي ذي المادة : صخرة ، كتلة في المكان . وعـلى جياكومتي ان يصنع بالمكان إنساناً . عليه ان يدرج الحركة في الشكون الشامل ، الوحـدة في التعدد اللامتناهي ، المطلق في النسبية الخالصة ، المستقبل في الحاضر الابـدي ، ثرثرة الاشارات في صمت الاشياء العنيد . ويبدو ان الهوة بـين المادة والنموذج يستحيل ردمها ، ومع ذلك فان هذه الهوة غير موجودة إلا لأن جياكومتي رآنا وعرف مداها . ولست ادري إن كان ينبغي ان نرى فيه انساناً يريد ان يفرض دمغة الانسان على المكان ، ام صخرة تحلم بالانساني . ام انـه كلا الشيئين معاً ، والوسيط بينهما . إن هوى المثّال هو ان يجعل من نفسه بكاملها مـــدى حتى ينبثق من اعمـــاق هذا المدى تمثال انساني . إن افكاراً حجريـة تقضّ مضجعه . لقـــد شعر مرة بالرهبة من الفراغ . كان يذهب ويأتي طوال شهور طويلة والى جانبه هاوية سحيقة . وكانت هذه الهاوية هي المكان الذي يعي من خلاله عقمه الكئيب . وفي مرة أخرى ، بدا له ان الاشياء ، الكابية الميتة ، ما عادت تلمس الأرض، فأقام في عالم عائم ، وتيقن في جسده وحتى الاستشهاد انه لا وجود لعالٍ أو سافل في المدى ، ولا وجود لتماسّ حقيقي بـين الاشياء . لكنه راح يدرك في الوقت نفسه ان مهمة المثال ان ينحت في هـــذا الارخبيل اللامتناهي الوجـــه الممتلىء للكائن الوحيد الذي يستطيع ان يلمس مشاعر الكائنات الأخرى . ولا اعرف شخصاً حساساً مثله بسحر الوجوه والحركات . فهو ينظر اليها بجسد مهووس، كما لو انه من ملكوت آخر. لكنه حاول احياناً، وقد سئم الحرب ، ان يحيل اقرانه الى جماد : فكان يرى الجموع تنقض عليـــه عمياء ، زاحفة في الشوارع كصخور تنهار من اعالي الجبال . وهكذا كان كل

وسواس من وساوسه يظل عملاً، تجربة، طريقة في امتحان المكان . قد تقولون: «انه لمجنون حقاً. فهاهم البشر ينحتون الصخر منذ ثلاثة آلاف عام – وعلى افضل نحو – دون ان يثيروا كل هذه القصص . لماذا لا يصب جهده في صنع آثار لا عيب فيها حسب التقنيات المجربة ، بدلاً من ان يتظاهر بأنه يجهل المتقدمين عليه ؟ » . هذا لأن البشر لا ينحتون منذ ثلاثة آلاف عام سوى جثث. احياناً يسمونها تماثيل ضاجعة فيسطحونها على القبور ، واحياناً أخرى يجلسونها على كراسي من عاج أو ينصبونها على خيول . لكن الميت على حصان ميت لا يشكل ولو نصف حي . انه ليكذب ، شعب المتاحف هذا، الشعب المتخشب، الابيض العيون . ان تلك الأذرع تزعم انها تتحرك ، لكنها تعوم ، مدعومة من العالي والسافل بقضبان حديدية . إن تلك الاشكال الساكنة الثابتة تجد مشقة بالغة في ان تحتوي في داخلها على تشتت لا متناهٍ . وخيال المشاهد ، المضلل بتشابه فظ غليظ ، هو الذي يضفي الحركة والحرارة والحياة على تخاذل المادة الازلي . لا بد اذن من معاودة الانطلاق من نقطة الصفر . ان مهمة جياكومتي والمثالين المعاصرين ليست اليوم، بعد ثلاثة آلاف عام، ان يغنوا اروقة المتاحف بآثار جديدة ، بل ان يبرهنوا على ان النحت ممكن . ان يبرهنوا على ذلك بالنحت ، كما كان ديوجين يبرهن على الحركة بسيره . ان يبرهنوا على ذلك ، كما فعل ديوجين ضد بارمينيد وزينون . لا بد اذن من التطرف الى اقصى الحدود ليرى الفنان ما يستطيع ان يفعله . واذا ما انتهى المشروع بغير النهاية المرجوة، فسيكون من المستحيل ، في افضل الحالات ، ان نقرر ما اذا كان هذا يعني فشل النحات ام فشل النحت : ولسوف يأتي آخرون ليعاودوا التجربة من جديد . وجياكومتي نفسه يعاد دوماً من جديد . بيد ان المسألة ليست مسألة تقدم لامتناهٍ . فهناك حد نهائي ثابت لا بد من بلوغه ، مشكلة وحيدة لا بد من حلها : كيف يصنع النحات إنساناً من الحجر دون ان يحجره ؟ انها مجازفة بالكل أو لا شيء : فاذا ما حلت المشكلة ، ما عاد لعدد التماثيل من اهمية . يقول جياكومتي : « لو اني اعرف فقط كيف اصنع تمثالاً واحداً ، ولسوف

استطيع ان اصنع الفاً ... » . وما دامت المشكلة باقية بلا حل ، فـلا وجود لتماثيل على الاطلاق، بل مجرد هيا كل أولية لا تحظى باهتمام جياكومتي إلا بقدر ما تقربه من هدفه . انه يحطم كل شيء ، ويعاود من جديد أيضاً . ومن حين لآخر ، يتمكن اصدقاؤه من ان ينقذوا مـن الجزرة رأساً ، أو فتـاة ، أو مراهقاً . ويتركهم يفعلون ذلك ثم يعاود العمل . وفي مدى خمسة عشر عاماً لم يقم معرضاً واحداً . اما بالنسبة الى معرضه الأخير ، فقد قبل بأن يقيمه لأنه لا بد ان يعيش ، لكنه ظل مبللاً . وقد كتب ليعتذر : « انما لأن الخوف مـن البؤس بوجه خاص كان دافعي ، وجدت هذه التماثيل على هذه الحالة (برونزية ومصورة فوتوغرافياً) لكني لست واثقاً من ذلك كل الثقة : فهي على كل حال تمثل شيئاً مما كنت اريده . بالكاد » . إن ما يزعجه هو ان هذه الرسوم الأولية المتحركة ، الواقفة دوماً في منتصف الطريق بين العدم والكينونة ، والتي يعدل فيها دوماً ويحسنها ويدمرها ويعاودها من جديد ، قد شرعت في الوجود مـن تلقاء نفسها ، لحسابها ، وبدأت تكون لنفسها بعيداً عنه مركزاً اجتماعياً . انه سينساها. ان وحدة هذه الحياة المدهشة تكمن في عدم تساهله في البحث عن المطلق.

إن هذا الشغيل العنيد المتدفق حيوية لا يحب مقاومة الحجر التي قـد تثقل حركاته . لقد اختار مادة لا ثقل لها ، مادة هي من أكثر المواد مرونة وروحية ومن أكثرها قابلية للفناء : الجص . إنه لا يكاد يشعر بـه على أطراف أصابعه ، إنه الوجه الآخر لحركاته ، الوجه الذي لا يمكن لمسه . وان ما يشاهده المرء قبل أي شيء آخر في ورشته إنما هي فزاعات غريبة مصنوعة من تصاوير بيضاء رديئة تتخثر حول خيوط صهباء طويلة . إن مغامراته وأفكاره ورغباتـه وأحلامه ترتسم للحظة من الزمن على فزاعات الجص وتعطيهـا شكلاً ، ثم تغيب ويغيب معها الشكل . إن كل نجمة من هذه النجوم الخافتة النور المتبدلة أبـداً تبدو وكأنها حياة جياكومتي بالذات مترجمة الى لغة أخرى . إن تماثيل مايول[1]

---

١ — ارستيد مايول : مثال فرنسي معاصر (١٨٦١ — ١٩٤٤) ، اشتهر بالأضرحة التي نحتها . (هـ . م) .

تعرض للأنظار بوقاحة أبديتها الثقيلة . لكن أبدية الحجر مرادفة للخمود والهمود . إنها حاضر متحجر الى الأبد . أما جياكومتي فلا يتحدث بالمرة عن الأبدية ، ولا يفكر فيها البتة . لقد وجدت جميلاً قوله لي ذات يوم بصدد التماثيل التي حطمها : « كنت راضياً عنها لكنها لم تكن مصنوعة إلا لتدوم بضع ساعات : كالفجر ، كالحزن ، كحادث عارض. » والحق ان شخوصه ، التي قدر لها ان تفنى في ذات الليلة التي ولدت فيها ، هي الوحيدة التي تحتفظ ، من بين جميع الآثار النحتية التي أعرفها ، بذلك الجمال النادر الذي يميز كل مخلوق فانٍ . ان المادة لم تكن قط على هذا القدر الضئيل من الأبدية وعلى هذا القدر الكبير من الهشاشة والقرابة بما هو إنساني . إن مادة جياكومتي ، ذلك الطحين الغريب الذي يعفر مرسمه ويطمره ببطء ، وينساب تحت اظافره وفي أخاديد وجهه العميقة ، إنما هي غبار المكان .

لكن المكان وفرة غزيرة حتى لو كان عارياً . ان جياكومتي ينفر من اللامتناهي . لا من اللامتناهي الباسكالي ، اللامتناهي الأكبر : بل ان هناك لامتناهياً آخر ، أكثر غموضاً وسرية ، يجري بين الأصابع : لاتناهي القابلية للقسمة والتجزؤ . يقول جياكومتي : في المكان كثرة ووفرة أكثر مما ينبغي . وهذه الكثرة الزائدة هي التعايش المحض الخالص بين أجزاء مصطفة جنباً الى جنب . ولقد ترك معظم المثالين أنفسهم يؤخذون بها ، فخلطوا تكاثر المدى بالكرم ، ووضعوا في تماثيلهم ما يزيد على حاجتها ، وسحروا بالمنحنى الدسم لكشح رخامي ، ومددوا وسمنوا ونفخوا حركة الانسان . وجياكومتي يعرف انه ليس في الانسان الحي شيء زائد عن حده ، لأن لكل شيء فيه وظيفته . انه يعرف ان المكان سرطان الكائن الذي يتآكل كل شيء . والنحت بالنسبة إليه هو أن يزيل سمنة المكان ، أن يضغطه ليجعله يقطر كل خارجيته . ومن الممكن أن تبدو لنا هذه المحاولة ميئوساً منها . ولقد شارف جياكومتي اليأس مرتين أو ثلاثاً على ما أعتقد . فما دام عليه كي ينحت أن يضرب إزميله في هذا الوسط غير القابل للانضغاط وأن يقص ويرفأ من جديد ، فالنحت إذن

مستحيل . كان يقول : « لكني إذا مـــا بدأت تمثالي ، كما يفعلون ، من طرف الأنف ، فإنني سأحتاج إلى مدة لامتناهية من الزمن حتى أصل الى المنخرين » .

هوذا غانيميد[1] على قاعدته . لو سألتموني عن المسافة التي يبعد بهـا عني ، لأجبتكم انني لا أعرف عمّا تتحدثون . هـــل تعنون بـ « غانيميد » الغلام الذي خطفه نسر جوبيتر ؟ في مثل هذه الحال سأقول انه ليس بينه وبيني من علاقـة **واقعية** قائمة على المسافة والبعد ، وذلك لأنه غير موجود . أم هل تلمحون ، على العكس ، الى كتلة الرخام التي صنعها النحات على صورة ذلك الغلام ؟ اننا ، في مثل هذه الحال ، نواجه شيئاً حقيقياً ، جمـاداً موجوداً ، ونستطيع أن نقيسه ونقارنه . لقد فهم الرسامون هذا كله منذ مدة طويلة لأن لاواقعية البعد الثالث في اللوحة تؤدي من تلقاء ذاتها الى لاواقعية البعدين الآخرين . وعلى هذا فإن بعد الأشخاص عن عيني بعدٌ **خيالي** . ولو تقدمت ، لاقتربت من اللوحة ، لا منهم . وحتى لو وضعت أنفي فوقها ، فإني سأظل أراهم على بعد عشرين خطوة ، وذلك لأنهم موجودون دفعة واحدة ونهائية على بعد عشرين خطوة مني . وعلى هــذا فإن الرسم يفلت من العقبات المنطقية الكأداء التي قال بهـــا زينون : فحتى لو قسمت الى اثنين المكان الذي يفصل قدم العذراء عـــن قدم القديس يوسف ثم قسمت الى اثنين أيضاً كلاً من النصفين وهكذا ودواليك الى مـا لا نهاية ، فإنني إنما أكون قد قسمت طولاً معيناً في قماش اللوحة ، لا البلاط الذي تقف عليـــه العذراء وزوجها . ولم يعثر المثالون بهذه الحقائق الأولية لانهم كانوا يعملون في مكان ذي أبعاد ثلاثة بكتلة حقيقية من الرخام ، وبالرغم من ان نتـاج فنهم كان إنساناً خيالياً ، فانهـم كانوا يحسبون أنهم ينتجونه في مدى واقعي . ولقد كان لهذا الخلط بين المكانين نتائج غريبة : ومن أولى هـــذه النتائج انهم حين كانوا ينحتون وفق نموذج طبيعي ، كانوا لا يقدمون ما يرونه – أي النموذج على بعد عشر خطوات – بل كانوا يجسمون في الصلصال مـا **كانه** ، أي النموذج بعينه .

---

١ – أمير طروادة . تجسد زويس في شكل نسر وخطفه ، وجعل منه ساقي الآلهة . وقد ألهمت هذه الاسطورة الفنانين الكثير من الأعمال . (هـ . م) .

ولما كانوا يتمنون بالفعل أن يولد تمثالهم لدى المشاهد الواقف على بعـــد عشر خطوات منه الانطباع الذي كانوا يشعرون به أمام النموذج ، فقد كان يبدو لهم منطقياً أن يصنعوا وجهاً يكون بالنسبة إليه ما كانه النموذج بالنسبة إليهم. وهذا لم يكن ممكناً إلا إذا كان الرخام **ههنا** كما كان النموذج هناك . لكن ما معنى ان يكون الشيء **في ذاته وهناك في آن واحد** ؟ فـأنا أكوّن لنفسي ، على بعد عشر خطوات ، صورة معينة عن تلك المرأة العارية . وإذا مـــا اقتربت ونظرت إليها عن كثب ، ما عدت أتعرفها : فمن المستحيل أن تكون هـــذه الحفر وهذه الدهاليز وهذه الصدوع وهـــذه الاعشاب السوداء الخشنة وهذه البقع اللامعة الدسمة وكل هذه التضاريس القمرية ، أقول من المستحيل أن تكون هي البشرة الصقيلة البضة التي كنت أتأملها معجباً من بعيد. فهل هذا ما يتوجب على الفنان أن يقلده ؟ لكنه لو فعل ذلك لما انتهى منه أبداً ، ومهما يكن قـــد اقترب من هذا الوجه ، فإننا نستطيع أن نقترب منه أكثر . وعلى هذا فإن التمثال لن يشبه حقاً النموذج كما هو **كائن** عليه ، كما لن يشبه ما **يراه** المثال . ان النحات يبنيه وفق اصلاحات متناقضة بما فيه الكفاية ، مجسماً بعض التفاصيل التي لا ترى من بعيد بحجة انها موجودة ، ومهملاً بعض التفاصيل الاخرى ، التي لها وجودها هي الاخرى ، بحجة انها غير مرئية . وهل ثمة مـــا يقال عن هذا سوى ان النحات يضع ثقته في عين المشاهد ليعيد تكوين وجــه مقبول ؟ لكن صلتي بغانيميد في مثل هذه الحال تتفاوت حسب وضعي . فإذا كنت قريباً ، اكتشفت تفاصيل كنت أجهلها وأنا بعيد . وها نحن نقف الآن أمـــام المفارقة التالية : إن لي علاقات **واقعية** مع وهم ، أو إذا شئنا ، إن بعدي الحقيقي عـن كتلة الرخام قد اندمج ببعدي الخيالي عن غانيميد . وينتج عن هذا ان خاصيات المكان الحقيقي تغطي وتحجب خاصيات المكان الخيالي : وبوجه خاص تهـــدم قابليةُ الرخام الواقعية للقسمة والتجزؤ عدمَ قابلية الشخص للقسمة والتجزؤ . إن الحجر هو الذي ينتصر ههنا ومعه زينون . وهكذا كان النحات الكلاسيكي يغرق في الدوغمائية لانه كان يعتقد انه يستطيع ان ينحي نظرته الخاصة جانباً

وأن ينحت في الانسان الطبيعة الإنسانية بدون البشر. لكنه في الواقع لا يعرف ما يفعل لأنه لا يفعل ما يراه . لقد سعى وراء الحقيقة ، لكنه وقع على ما هو متعارف عليه . وأخيراً ، لما كان هذا الباحث عن المطلق يلقي على الزائر وهم بث الحياة في تلك التماثيل الشبحية الهامدة ، فقد انتهى به الامر الى تعليق مصير عمله بنسبية وجهات النظر المكونة عنه . أما المشاهد ، فهو يحسب الخيالي واقعياً ، والواقعي خيالياً . انه يبحث عما هو غير قابل للقسمة ويصادف في كل مكان قابلية القسمة .

بيد ان جياكومتي ، بوقوفه ضد الكلاسيكية ، اعاد للتماثيل مكاناً خيالياً غير مجزأ . وبقبوله بالنسبية دفعة واحدة ، وجد المطلق . وهذا لأنه أول من خطر له ان ينحت الانسان كما نراه ، اي عن مسافة . انه يتخلى لشخوصه التي من جص عن **مسافة مطلقة** كما يفعل الرسام بالنسبة إلى سكان لوحته . انه يخلق وجهه « عن بعد عشر خطوات » أو « عشرين خطوة » ، فيظل باقياً هناك مهما فعلتم . وهكذا نراه يقفز إلى اللاواقعي ، لأن علاقته بكم ما عادت تتعلق بعلاقتكم بكتلة الجص : لقد تحرر الفن . فنحن لا نفعل شيئاً أمام التمثال الكلاسيكي سوى ان نتعلمه أو نقترب منه ، وفي كل لحظة نكتشف فيه تفاصيل جديدة . وأجزاؤه تنعزل عن بعضها البعض ، ثم أجزاء أجزائه ، حتى ينتهي بنا الأمر الى الضياع فيها . أما تمثال جياكومتي فنحن لا نقترب منه اقتراباً. لا تأملوا في أن يتفتح هذا الصدر كلما تقدمتم منه : انه لن يتغير وسيتملككم وانتم تتقدمون شعور غريب بأنكم تراوحون في مكانكم . اننا لنحس احساساً غامضاً بحلمتي هذين الثديين ، نخمنهما ، وها نحن على وشك رؤيتهما : لكن فلنتقدم خطوة أخرى او خطوتين ، نجد أنفسنا ما نزال نتحسسهما تحسساً غامضاً . ولنتقدم خطوة أخرى ايضاً ، فيتبخر كل شيء : ولا تبقى إلا ثنايا الجص . ان هذه التماثيل لا تظهر نفسها إلا عن مسافة محترمة. ومع ذلك فإن كل شيء هنا : البياض ، الاستدارة ، التهدل المطاطي لصدر جميل ناضج . كل شيء باستثناء المادة : فعلى بعد عشرين خطوة يخيل الينا اننا نرى ، لكننا لا نرى الصحراء

المملة للأنسجة الدهنية . انها موصى بها ، مرسومة ملامحها الأولية ، مشار اليها ، لكنها غير معطاة . اننا نعرف الآن أي معصرة استخدمها جياكومتي ليضغط المكان : ولا وجود بالأصل إلا لمعصرة واحدة هي المسافة . انه يضع المسافة تحت متناول اليد ، ويدفع تحت أنظارنا بامرأة بعيدة ، تظل بعيدة حتى عندما نلمسها بأطراف اناملنا . ان هذا الثدي المأمول ، لن ينبسط أبداً : انه ليس سوى أمل . وهذه الأجساد ليس لها من مادة إلا بقدر ما هي بحاجة اليه حتى تصبح حاملة لوعد . قد تقولون : « لكن هذا غير ممكن : فمن المستحيل ان نرى الشيء ذاته من قريب وبعيد في آن واحد » . وعلى هذا فإنه ليس ذاته : انها كتلة الجص التي هي قريبة ، وانه الشخص الخيالي الذي هو بعيد . « يتوجب اذن على الأقل ، في مثل هذه الحال ، ان تحقق المسافة تقلصها في الابعاد الثلاثة . والحال ان العرض والعمق هما وحدهما الملموسان : اما الارتفاع فيظل سليماً » . هذا صحيح . لكن صحيح أيضاً ان الانسان يملك في نظر سائر البشر ابعاداً مطلقة : فإذا ما ابتعد ، لا يصغر ، بل تتكثف صفاته ، وتبقى هيئته على ما هي عليه . وإذا ما اقترب ، لا يكبر ، بل تتفتح صفاته . لكن علينا أن نعترف مع ذلك بأن رجال جياكومتي ونساءه هم أقرب الينا بالارتفاع منهم بالعرض : فلكأن قاماتهم تمتد أمام ذواتهم . لكن جياكومتي طوّلهم ومددهم عن عمد . وعلينا أن نفهم بالفعل ان هؤلاء الأشخاص الذين هم ما هم عليه دفعة واحدة لا يسمحون لنا بأن نتعلمهم أو نراقبهم . فما ان أراهم حتى أعرفهم وحتى ينبثقوا في حقل رؤيتي كفكرة في ذهني . والفكرة وحدها هي التي تملك شبه الشفافية المباشرة هذه ، والفكرة وحدها هي ما هي عليه دفعة واحدة. وهكذا يكون جياكومتي قد حل على طريقته الخاصة مشكلة وحدة المتعدد : فقد حذف التعدد بكل بساطة . ان الجص أو البرونز هما القابلان للقسمة : لكن تلك المرأة التي تسير تتمتع بعدم قابلية الفكرة او الشعور للقسمة ، وهي خالية من الأجزاء لأنها تسلم نفسها كلها دفعة واحدة . ولقد لجأ جياكومتي إلى التطويل ليقدم تعبيراً حسياً عن ذلك الحضور المحض ، عن تلك الهبة للذات ، عن ذلك الانبثاق

المؤقت . ان حركة الخلق الأصلية ، تلك الحركة المتحررة من الديمومة ومن الاجزاء ، التي تجسمها أفضل تجسيم السيقان الطويلة الضامرة ، تخترق هذه الاجسام الشبيهة بأجسام ألغريكو وتنصبها باتجاه السماء . وانني لأتعرف فيها ، اكثر مما اتعرف في رياضي نحته براكسيتيل [1] ، الانسان ، البدء الأول ، المنبع المطلق للحركة . لقد عرف جياكومتي كيف يعطي مادته الوحدة الوحيدة الانسانية فعلاً : وحدة الفعل .

هذا هو ، على ما أعتقد ، نوع التطور الكوبرنيكي الذي حاول جياكومتي إدخاله على النحت . كان الناس قبله يعتقدون انهم ينحتون **الكينونة** ، وكان هذا المطلق ينهار في لاتناهٍ من الظواهر السطحية . اما هو فقد اختار ان ينحت الظاهر **المعين المكانة** ، وتبين انه يمكن الوصول الى المطلق عن طريقه . انه يسلمنا رجالاً ونساء **سبق ان رُؤوا** . لكنهم لم يُروا من قبله وحده . فهذه الوجوه قد سبق ان رئيت كما ان اللغة الأجنبية التي نحاول ان نتعلمها قد سبق ان تُكلمت . ان كل وجه منها يكشف لنا عن الانسان كما **يُرى** ، كما هو بالنسبة الى بشر آخرين ، كما ينبثق في وسط الإنساني ، لا على بعد عشر خطوات أو عشرين خطوة ، كما ذكرت آنفاً بهدف التبسيط ، بل عن بعد انساني . ان كلا منهما يسلمنا تلك الحقيقة القائلة ان الانسان غير كائن اولاً ليُرى فيما بعد ، بل انه الكائن الذي تكمن ماهيته بالذات في الوجود بالنسبة إلى الغير . انني إذ ادرك هذه المرأة التي من جص ، انما ألاقي فيها نظرتي الباردة . ومن هنا كان ذلك الشعور بالضيق المستحب الذي تلقيني فيه رؤيتها : انني لا أشعر بأنني مرغم ، دون أن أدري على أي شيء ولا من قبل من ، الى ان اكتشف انني مرغم على الرؤية ومن قبل نفسي .

وكثيراً ما يلذّ لجياكومتي ان يزيد من حرجنا، وذلك بأن يضع ، على سبيل المثال ، رأساً بعيداً على جسم قريب ، بحيث لا نعود نعرف على اي مستوى نقف ، ولا كيف نستطيع ان نرى بعملية المطابقة البصرية . لكن هذه الصور

---

١ – مثال يوناني مشهور ولد حوالي عام ٣٩٠ ق . م . « هـ . م . »

الملتبسة تحيّرنا ، حتى بدون ذلك ، ما دامت تصدم اعز عادات عيوننا : فلقد مضى عهد طويل على تآلفنا مع مخلوقات صقيلة خرساء ، خلقت لتشفينا من ذلك الداء الناجم عن ان لنا جسداً ، وهذه الصور الأليفة الرامزة إلى الفضائل قد راقبت ألعاب طفولتنا ، وتشهد في الحدائق على ان العالم بلا أخطار وعلى انه لا يحدث من شيء لأي انسان من الناس ، وعلى انه لم يحدث لها من شيء بالتالي سوى انها ماتت لحظة ميلادها . والحال ان اجسام جياكومتي قد حدث لها شيء : هل هي خارجة من مرآة مقعرة ، من ينبوع جوفانس [1] ، ام من معسكر للمنفيين ؟ اننا نحسب للوهلة الأولى اننا أمام شهداء مسلوخي الجلد من بوشنوالد [2] . لكننا نبدل رأينا بعد ثانية واحدة : إن هذه الطبيعات الناعمة الرقيقة تصعد إلى السماء ، ونحن نتفاجأ بقافلة كاملة تطير إلى الأعالي ، كما طار اليها السيد المسيح او السيدة العذراء . انها ترقص ، انها رقصات ، انها مصنوعة من نفس تلك المادة المخففة التي تعدنا بها تلك الاجسام الماجدة . وبينما نكون نحن ما نزال غارقين في تأمل هذا الانطلاق الصوفي ، اذا بهذه الاجسام الضامرة تتفتح ، ولا تعود ابصارنا ترى سوى زهور أرضية . ان هذه الشهيدة لم تكن إلا امرأة . لكنها امرأة كاملة ، مستشفة ، مشتهاة خلسة ، تبتعد وتمر بوقار مثير للسخرية كوقار هاتيك الفتيات الواهنات السريعات العطب اللاتي تنزهن بكسل احذية عالية الكعاب من السرير إلى غرفة الحمام ، وبهول مأساوي كهول الضحايا التي يبس جلدها بسبب دخان حريق او مجاعة ، امرأة كاملة موهوبة ، مرفوضة ، قريبة ، بعيدة ، امرأة كاملة يسكن اكتنازَها اللذيذ نحفٌ سري ، ويسكن نحفها الكريه اكتناز عذب ، امرأة كاملة معرضة للخطر على الأرض وما عادت موجودة تماماً على الأرض ، تعيش وتروي لنا مغامرة اللحم المدهشة ، مغامرتنا نحن . ذلك ان ما حدث لها ، كما حدث لنا نحن ، هي انها ولدت .

ومع ذلك فإن جياكومتي غير راضٍ . لقد كان في وسعه ان يربح اللعبة

---

١ – جنية حولها جوبيتير إلى ينبوع تجدد مياهه شباب من يسبح فيها . « هـ . م »
٢ – معسكر مشهور من معسكرات الاعتقال النازية . « هـ . م »

فوراً : فليس عليه إلا ان يقرر انه ربحها. لكنه لا يستطيع ان يزمع على ذلك ، وهو يؤجل قراره ساعة بعد ساعة ، يوماً بعد يوم . انه يشارف احياناً ، بعد ليلة كاملة من العمل ، على الاعتراف بانتصاره . وعند الصباح يكون قد حطم كل شيء . هل يخشى السأم الذي ينتظره في الجانب الآخر من النصر ، ذلك السأم الذي لسع هيغل بعد أن اكمل نظامه دونما احتراس وختمه ؟ أم لعلها المادة التي تنتقم . لعل تلك القابلة اللامتناهية للقسمة التي طردها من عمله تولد دوماً من جديد بينه وبين هدفه . إن الغاية تنتظر هناك ، ولبلوغها لا بد من ان يحسن عمله . وها هو العمل الذي انجزه : وعليه الآن ان يحسنه قليلاً . وعليه بعد ذلك ان يحسنه قليلاً أيضاً : إن آشيل الجديد هذا لن يبلغ ابداً السلحفاة . والنحات لا بد ان يكون ، بطريقة أو أخرى ، ضحية المكان المصطفاة : إن لم يكن في عمله ففي حياته . لكن هناك على الأخص بينه وبيننا فرقاً في الموقف . فهو يعرف ما كان يريد ان يفعله ونحن لا نعرف ذلك . لكننا نعرف ما فعله ، وهو يجهل ذلك : فهذه التماثيل ما تزال غائصة الى نصفها في لحمه ، وهو لا يستطيع ان يراها : فهو ما كاد يصنعها حتى تخطاها ليحلم بنساء ارق وانحف ، واطول ، واخف ، وانما بفضل عمله تصور المثل الاعلى الذي يحكم باسمه على هذا العمل نفسه بأنه غير كامل . وهو لن ينتهي من ذلك ابداً : وهذا بكل بساطة لأن الإنسان يتخطى دوماً ما فعله ويقف في ما وراءه . انه يقول : « حين سأنتهي ، سأكتب ، سأرسم ، سأتمتع بوقتي » . لكنه سيموت قبل ان ينتهي . فمن منا على حق ، أنحن ام هو ؟ هو أولاً لأنه ليس من المستحسن كما يقول دافنشي ، ان يكون الفنان راضياً . لكن نحن أيضاً – وفي نهاية الأمر . لقد اراد كافكا لحظة موته ان تحرق كتبه ، وكان دوستويفسكي يحلم ، في اواخر ايامه ، بأن يكتب تتمة « الاخوة كارامازوف » . ولعلهما ماتا كلاهما متعكري المزاج ، هذا لأنه فكر بأنه لم يفعل بعد شيئاً ذا فائدة ، وذاك لأنه فكر بأنه سينساب خارج العالم بدون ان يكون قد خدشه ولو خدشاً . لكن هذين الاثنين قد ربحا مع ذلك ، وبالرغم من كل ما امكن لهما ان يفكرا به . ولقد

ربح جياكومتي أيضاً ، وهو يعرف ذلك حق المعرفة . وعبثاً يتشبث بتماثيله تشبث البخيل بعقب سيجارته . عبثاً يماطل ، يؤجل ، يجد الف حيلة لسرقة القليل من الوقت : فهناك اناس سيدخلون الى مرسمه ، وينحّونه ، ويحملون كل آثاره وحتى الجص الذي يلطخ أرض غرفته . وهو يعرف ذلك . إن سحنته الطريدة تفضحه وتخونه : انه يعرف انه ربح ، بالرغم منه ، وانه يخصنا ، ملكنا .

متحركات كالدر

إذا كان صحيحاً ان على النحت أن ينقش الحركة في مـــا هو غير متحرك ، فإنه لمن الخطأ ان نقرب فن كالدر[1] من فن النحات . إن كالدر لا يوحي بالحركة بل يأسرها . إنـــه لا يفكر بأن يدفنها الى الأبد في البرونز او الذهب ، هاتين المادتين السخيفتين ، اللتين حكمت عليها الطبيعة باللاحركة . إن كالدر يركّب من مواد واهية بخسة ، من عظام صغيرة أو من الصفيح أو من التوتياء ، تركيبات غريبة : قصبات ، سعف نخيل ، مطشات ، ريشات ، تويجات . إنهـــا أجهزة رنانة ، افخاخ ، وهي تتدلى من طرف خيط كما يتدلى العنكبوت ، او تترا كم على قاعدة ، كابية ، متخاذلة ، كاذبة النوم . وإذا مـا مرت نسمة شاردة ، علقت فيهـــا ، وانعشتها ، ووحدت اتجاهها ومنحتها شكلاً عابراً : لقـــد ولد « متحرك » .

متحرك : عيد محلي صغير ، موضوع بحركته ولا وجود له خارجاً عنهـا ، زهرة تذبل ما إن تتوقف ، لعب محض للحركة كما ان هنالك ألعابـــاً محضة للضوء . ويتلهى كالدر أحياناً بتقليد شكل جديـد : لقد وهبني مرة طيراً من تلك الطيور التي تسمى طيور الفردوس له جناحان من حديد . وكان يكفي أن يهب من النافذة هواء دافىء ويمسه حتى ينبسط الطير ، وينتصب ، ويهـز قنبرة

---

١ ــ فنان امـيركي معاصر ، اكتشف طريقة جديـده في التعبير الفني هي « المتحركات » . (م.ه.) .

رأسه ، وينشر ريشه مزهواً ، ويتمايل ويتبختر ، ثم يلتف على حين غرة حول نفسه ببطء مبسوط الجناحين وكأنه ينفذ أمراً غير منظور . لكن كالدر في غالب الأحيان لا يقلد شيئاً ولا أعرف فناً أقل كذباً من فنه . ان النحت يوحي بالحركة ، والرسم يوحي بالعمق أو الضوء . أما كالدر فلا يوحي بشيء : انه يتلقف حركات حية حقيقية ويكيفها ومتحركاته لا تعني شيئاً ، لا ترجع إلا الى نفسها : انها كائنة ، هذا كل شيء . انها مطلق . وربما كانت « حصة الشيطان » فيها أقوى منها في أي خلق إنساني آخر . إن فيها الكثير من النوابض ، وهي بالغة التعقيد الى حد يستحيل معه على الرأس الإنساني ان يتوقع تركيباتها كافة ، حتى منها تركيب خالقها . ويقرر كالدر لكل منها مصيراً عاماً من الحركة ثم يتركها له . والوقت والشمس والحرارة والريح هي التي ستقرر شكل كل رقصة خاصة . وبذلك يظل الموضوع دوماً في منتصف الطريق بين عبودية التمثال واستقلال الأحداث الطبيعية . وكل تطور من تطوراته هو من وحي اللحظة . ونحن نميز فيه الفكرة التي وضعها فيه خالقه ، لكن المتحرك يضيف إليها ألف تنوع شخصي. انه لحن صغير من ألحان الجاز الحارة ، وحيد وعارض، كالسماء ، كالصباح . وإذا فاتكم ، فقد خسرتموه الى الأبد . لقد كان فاليري يقول عن البحر انه مبدوء دوماً من جديد . وكل متحرك من متحركات كالدر شبيه بالبحر وساحر مثله : دوماً مبدوء من جديد ، دوماً متجدد . وليس الأمر مجرد نظرة خاطفة نلقيها نحوه عابرين ، بل لا بد أن نعيش بعشرته ونؤخذ به . وآنذاك يتمتع الخيال بهذه الاشكال الصافية التي تتبادل فيما بينها ، حرة ومنظمة في آن واحد .

بيد ان هذه الحركات التي لا تهدف إلا الى اثارة اعجابنا وادخال السرور على ابصارنا ، لها مع ذلك معنى عميق يكاد يكون ميتافيزيقياً . هذا لأن قابلية التحرك لا بد ان تأتي المتحركات من مكان ما . وفي الماضي كان كالدر يغذيها بمحرك كهربائي . اما اليوم فهو يتركها وسط الطبيعة ، في حديقة من الحدائق ،

قرب نافذة مفتوحة ، فتهتز مــع الريح كتلك القيثارات الايولية[1] التي تهتز اوتارها بفعل الريح . انها تتغذى من الهواء ، تتنفس ، تستعير حياتهــا من حياة الجو العائمة . وعلى هذا فإن حركيتها هي من نوع خاص للغاية . وعلى الرغم من ان هذه المتحركات هي من صنع إنساني ، فليس لهــا تلك الدقــة وتلك الفعالية التي تتميز بهــا حركات الانسان الآلي الذي صممه فوكانسون[2] . لكن سحر الانسان الآلي يكمن على وجه التحديد في انه يحرك المروحة أو يعزف على القيثار كما يفعل الإنسان ، بيد ان حركة يده حركة عمياء صارمة ميكانية محضة . اما متحرك كالدر فهو ، على العكس ، يتماوج ، يتردد ، فلكأنه يخطىء فيتوقف مدركاً خطأه . لقد رأيت في ورشته مدقاً وصنجاً معلقين في الهواء عاليــاً . وعند اقل نسمة كان المدق ينقض وراء الصنج الذي كان يدور حــول نفسه . وكان المدق يتراجع ليفسح امامه مجال الهجوم ، وينقض ويمر بجانب الصنج كيد خرقاء ، وفي اللحظة التي نكون فيها بعيدين كل البعد عــن توقع اصابته الهدف كان يصطدم به ويصيبه في نقطة المركز مثيراً دوياً فظيعاً. كما ان هذه الحركات، من جهة أخرى ، منظمة فنياً بصورة لا نستطيع معهــا ان نشبهها بحركات كرة تتدحرج على أرض وعرة ، ويتعلق مجرى سيرها بوعورة الطريق وحدها . إن لها حياتها الخاصة . فبينما كنت اتكلم ذات يوم مع كالدر في ورشته ، اذا بأحد المتحركات ، وكان قد بقي ساكناً حتى تلك اللحظة ، ينتابه على حــين غرة اضطراب عنيف ضدي . وتراجعت خطــوة إلى الوراء وحسبت انني اصبحت بعيداً عــن متناوله . لكن بغتة ، وبعد ان هــدأ ورعه وبــدا عليه انه قد عاود السقوط في الموت ، أخذ ذنبــه الطويــل الجليل ، الذي لم يكن قد تحرك سابقاً ، أخــذ بالسير متمايلاً ، وكأنه يسير على أسف ، ودار في

---

١ – نسبة الى مقاطعة ايوليه اليونانية القديمة في آسيا الصغرى ، وقــد اشتهرت بالقيثارات المذكورة . (هـ.م.) .

٢ – ميكانيكي فرنسي (١٧٠٩ – ١٧٨٢) اشتهر بتصميمه الانسان الآلي وبخاصة « عازف الناي » و « البطة » . (هـ.م.) .

الهواء ، ومر تحت أنفي . إن هذا التردد ، هذا التوقف ، هذا التجسس ، هذا الخرق ، هذا القرار المفاجىء ، وبخاصة نبل البجع المدهش ذاك ، ان هـذا كله يجعل من متحركات كالدر كائنات غريبة، في منتصف الطريق بين المادة والحياة. فتارة يبدو انتقالها وكأن له هدفاً ، وطوراً تبدو وكأنها أضاعت فكرتها أثناء الطريق وتاهت في تأرجحات بلهاء . ان طيري يطير ، يعوم ، يسبح كبجع كنورس . انه واحد ، طير واحد ، ثم على حين بغتة يتفسخ ، ولا تبقى منه إلا سيقان معدنية تختلج باهتزازات صغيرة لا مجدية . إن هذه المتحركات التي ليست حية كل الحيـاة ، ولا ميكانيكية كل الميكانيكية ، والتي تحيرنا في كل لحظة والتي تعود مع ذلك دوماً الى وضعها الأول، لشبيهة بالاعشاب المائية التي يشدها التيار الى الخلف ، بتويجات نبات المستحية[1] ، بأطراف الضفدع المستأصل نخاعه . وخلاصة الكلام ان متحركات كالدر ، بالرغم من انه لم يشأ أن يقلد شيئاً – لأنه لم يشأ شيئاً اللهم إلا ان يخلق سلالم موسيقية وتوافقات بـين حركات مجهولة – أقول ان متحركات كالدر هي في آن واحـد ابتكارات غنائيـة وتركيبات تكنيكية ، شبه رياضيـة ، ورمز الطبيعة المحسوس ، تلك الطبيعة المبهمة الكبرى ، التي تبذر الطلع وتدفع فجأة بألف من الفراشات الى الطيران ، والتي لا نعرف ابداً ما اذا كانت التسلسل الأعمى للعلل والمعلولات ، ام مـا إذا كانت التقدم الخجـل ، المؤخر والمضايق والمعترض طريقه دوماً ، لمثال من المثل الافلاطونية .

١ – نبات تنطوي اوراقه على نفسها اذا مسها انسان . (هـ.م.) .

الفنان ووعيه

لقد تمنيتَ ، يا عزيزي ليبوفيتز ، ان أضيف بضع كلمات الى كتابك : هذا لأنــه أتيحت لي الفرصة ، منذ مدة ، للكتابة عن الالـتزام الادبي ، وانت ترغب في ان تدلل ، بالجمع بين اسمينا ، على ان مشاغل الفنانين ومشاغل الكتاب في عصر واحد متضامنة . ولو ان الصداقة ما كانت تكفي ، لكان الاهـتمام بإظهار هذا التضامن كافياً لدفعي إلى تقرير ذلك . لكن الآن وقد بات واجباً علي ان اكتب ، فإنني أقر بأنني أشعر بحرج كبير . انني لا أملك كفاءة خاصة في الموسيقى ، وليس في نيتي ان اتساخف وان اكرر على نحو سيء وبكلمات غير مطابقة ما ابدعت أنت في قوله بلغة منـاسبة . كما لا يمكن ان تراودني فكرة بلهاء في ان أقدمك إلى قراء يعرفونك حق المعرفة ويتتبعونك بحماسة في نشاطك المثلث كملحن وقائد اوركسترا وناقد موسيقي. ولقد كان يسعدني أن أنوه بكل الانطباعات الحسنة التي تركها فيّ كتـابك : فهو بالغ البساطة وبالغ الوضوح ، وقد علمني اشياء كثيرة ، وهو يفك ألغاز أعوص المشكلات وأغمضها ، ويعوّدنا على النظر اليها بعيون جديدة: لكن ماذا ؟ ان القارىء ليس بحاجة إلي : يكفيه ان يفتح الكتاب حتى يلمس بيده مزاياه . وعلى كل ، فـإن خير ما أستطيع أن افعله هو ان افترض اننا نتحادث كما فعلنا غالباً وأن افاتحـك بهواجس واسئلة ولّدها كتابك في نفسي . لقد اقنعتني ، لكني ما ازال أحس بمقاومات وبحرج. ولا بد ان اطلعك على ذلك . والحـق انها اسئلة موجهة من مبتدىء إلى مدير ، من تلميذ يناقش بعد انتهاء الدرس الى استاذ . لكن الكثيرين من قرائك ، بعد

كل شيء ، مبتدئون ، وإني لأتصور ان شعوري يعكس شعورهم . وخلاصة القول أن هذه المقدمة ليس لها من هدف إلا ان أطلب اليك ، باسمهم وباسمي ، ان تكتب كتاباً جديداً او مجرد مقال تضع فيه حداً لآخر شكوكنا .

* * *

إن غثيانات البوا[1] الشيوعية العاجزة عن الاحتفاظ ببيكاسو الضخم او عن لفظه،لا تضحكني : ففي عسر الهضم هذا الذي يشكو منه الحزب الشيوعي ألمح اعراض عدوى تسري الى العصر بكامله .

حين تكون الطبقات صاحبة الامتيازات موطدة المبادىء قريرة العين بها ، وحين يكون ضميرها مرتاحاً راضياً ، وحين يجد المضطهَدون ، المقتنعون اعظم الاقتناع بأنهم مخلوقات دنيا ، ما يرضي غرورهم في شرطهم الذليل ، فإن الفنان يكون في بحبوحة ونعيم من أمره . فالموسيقى قد توجه باستمرار منذ عصر النهضة ، حسبما تقول ، الى جمهور من الاختصاصيين . لكن ماذا كان هذا الجمهور إن لم يكن الارستقراطية الحاكمة التي لم تكتف بأن تمارس في طول البلاد وعرضها سلطات عسكرية وحقوقية وسياسية وادارية ، فجعلت من نفسها في أزمنة محددة محكمة للذوق . ولما كانت هذه النخبة بالحق الإلهي تقرر ماهية الوجه الانساني ، فقد كان في وسع المغني او رئيس جوقة المرتّلين ان يسمعا الانسان بأسره سيمفونياتها او تراتيلها . وكان في وسع الفن ان يزعم انه انساني النزعة لأن المجتمع كان ما يزال لا إنسانياً .

أهكذا هي الحال اليوم ايضاً ؟ هذا هو السؤال الذي يلح علي والذي أطرحه عليك بدوري . ذلك ان الطبقات الحاكمة في مجتمعاتنا الغربية ما عادت تفكر بالادعاء انها هي وحدها التي تقدم قياس الانسان . والطبقات المضطهَدة واعية لقوتها ، ولها طقوسها وتقنياتها وعقيدتها . لقد ابدع روزنبرغ حين قال عن

---

١ – أفعى ضخمة تبتلع الانسان والحيوان ابتلاعاً .

البروليتاريا : « ان النظام الاجتماعي الحاضر ، من جهة اولى ، مهـــدد بصورة دائمة بقوة الشغيلة الافتراضية الخارقة . ولما كانت هذه الطاقة ، من جهة ثانية ، محصورة بين ايدي فئة غفل ، « صفر » تاريخي ، فـإن جميـع صانعي الاساطير الحديثة يميلون الى اعتبار الطبقة العاملة مادة اولية للجماعيات الجديدة التي يمكن ان يُخضع المجتمع عن طريقها . وهذه البروليتاريا التي لا تملك تاريخاً ، ألا يمكن ان تتحول الى اي شيء كان بنفس السهولة التي يمكن ان تتحول بها الى ذاتها ؟ ان العضلة المحركة لعين البروليتاريا ، إذ تعلق المأساة بين ثورة الطبقة العاملة لحسابها الخاص وبين الثورة كأداة لحساب الآخرين ، تهيمن على التـاريخ الحديث[1] ».

والحال ان الموسيقى – كيلا نتحدث إلا عنها – قـــد تحولت : كان هذا الفن يتلقى قوانينه وحدوده مما كان يعتقد انه ماهيته ، فبيّنت انت بجلاء كيف انه انتزع نفسه ، بعد تطور إلزامي وحر مع ذلك ، من الاستلاب ووعى انه يخلق ماهيته بنفسه بسنّه القوانين لذاته بملء حريته . أفلا يمكن له اذن أن يؤثر بقسطه المتواضع على مجرى التـــاريخ بمساهمته في تقديم صورة « انسان كلي » للطبقات الكادحة ، صورة انسان انتزع نفسه من الاستـــلاب ، من اسطورة « الطبيعة » البشرية ، ويبدع بنفسه ، عبر معركة يومية ، مـاهيته والقيم التي يريد ان يحاكم نفسه على أساسها ؟ إن الموسيقى ، حين تعترف لنفسها **قبلياً** بحـــدود ، تعزز بالرغم عنها الاستلاب ، وتمجـــد **المعطى** ، وهي في الوقت الذي تعلن فيه على طريقتها الخاصة عن الحرية ، تشير الى ان هذه الحرية تتلقى حـــدودها من الطبيعة . وليس من النادر ان يستخدمها «صانعو الاساطير» في تضليل المستمعين وذلك عن طريق إيصال انفعال مقدس اليهم ، كما يُظهر لنا ذلك مثال الموسيقى العسكرية او جوقات الترتيل . لكن ألا ينبغي ، هذا اذا ما أحسنت فهمك ، ان نرى في أحدث اشكال هذا الفن صورة من صور قدرة الخلق العادية ؟ وإنه ليخيل إلي انني أضع اصبعي على ما يفصلك عن اولئـــك الموسيقيين الشيوعيين الذين وقّعوا بيان براغ : فهم يريدون ان يخضع الفنان لمجتمع – موضوع ويتغنى

---

١ – انظر « الأزمنة الحديثة » – العدد ٥٦ – ص ٢١٥١ .

بمآثر العالم السوفياتي كما كان هايدن يتغنى بمآثر الخلق الإلهي . انهم يطلبون اليه ان ينسخ ما **هو كائن** ، ان يقلد من غير ان يتجاوز ، وان يقدم لجمهوره مثال الخضوع لنظام قائم . فلو ان الموسيقى تتحدد بأنها ثورة دائمة ، أفلن تجازف ، من جانبها ، بأن توقظ لدى المستمعين الرغبة في نقل هذه الثورة الى ميادين اخرى ؟ اما انت فتتمنى ، على العكس ، ان تظهر للانسان انه غير مصنوع ، انه لن يصبح مصنوعاً ابداً ، وانه يحتفظ دوماً وفي كل مكان بالحرية في ان يعمل وفي ان يصنع نفسه متجاوزاً كل ما سبق ان صُنع .

لكن اليك ما يحرجني: ألم تقرر ان ثمة ديالكتيكاً داخلياً قد قاد الموسيقى من وحدة الصوت الى تعدد الأصوات ، ومن أبسط اشكال تعدد الاصوات الى أعقدها . هذا يعني انها تستطيع ان تمضي الى الأمام لا ان ترجع الى الوراء : إن تمنّي إرجاعها الى وجوهها القديمة لسذاجة لا تقل عن سذاجة الرغبة في إرجاع مجتمعاتنا الصناعية الى البساطة الرعوية . حسناً : لكن تعقدها المتزايد بالذات يجعلها وقفاً – وانت تعترف بذلك – على قبضة من الاختصاصيين الذين لا يتوفرون بالضرورة إلا لدى الطبقة صاحبة الامتياز . إن شوينبرغ بعيد عن العمال اكثر مما كان موزارت بعيداً عن الفلاحين. ستقول لي إن معظم البورجوازيين لا يتهمون شيئاً في الموسيقى ، وهذا صحيح. لكن صحيح ايضاً أن الذين يملكون ان يتذوقوها ينتمون الى البورجوازية ، ويستفيدون من الثقافة البورجوازية ، ومن أوقات الفراغ البورجوازية ، ويمارسون بصورة عامة مهنة حرة . انني عارف : فالهواة ليسوا من الاغنياء ، وغالبيتهم من الطبقات المتوسطة ، ومن النادر أن يكون الصناعي الكبير مولعاً بالموسيقى . ومع ذلك فقد رأينا امثلة : لكني لا أذكر انني لاحظت مرة عاملاً يحضر حفلاتك . من المؤكد اذن ان الموسيقى الحديثة تحطم الاطارات ، تخرج على المواضعات، ترسم بنفسها طريقها. لكن إلى من تتحدث عن التحرر والحرية والارادة وخلق الانسان من قبل الانسان ؟ الى مستمعين مهترئين متأنقين سدّت آذانهم أدرانُ علم جمال مثالي . الموسيقى تقول « ثورة دائمة » والبورجوازية تسمع « تطور ، تقدم » . وحتى اذا

وجد بين المثقفين الشباب من يفهمها ، أفلن يقودهم عجزهم الراهن الى تصور هذا التحرر على انه اسطورة جميلة لا على انه واقعهم هم ؟ فلنكن على بينة من أمرنا : هذه ليست غلطة الفنان ولا غلطة الفن. إن الفن لم يتغير **من الداخل**: فحركته، وسلبيته ، وقوته الخلاقة، هي هي كما كانت دوماً. وما كتبه مالرو يظل صحيحاً اليوم كما بالأمس : « إن كل إبداع هو في الأصل نضال شكل مـــا يزال في حالة القوة ضد شكل مقلد » . ولا شك في أن الأمر هو كذلك . لكن ظهور تلـك الكواكب الضخمة ، الجماهير ، في سماء مجتمعاتنا الحديثة ، يقلب كل شيء رأساً على عقب ، ويحوّل عن بعد ، وحتى من غير ما تدخّل مباشر ، النشاط الفني ، ويختلس منه معناه ، ويبلبل ضمير الفنان المرتاح: وهذا بكل بساطة لان الجماهير تناضل **ايضاً** من أجل الانسان ، لكن بلا هدى ، ولأنهـا تجازف باستمرار بأن تضيع وتنسى حقيقتها ، بأن تؤخذ وتسحر بصوت صانع من صانعي الأساطير ، ولأن الفنان لا يملك اللغة التي تسمح له بأن ُيسمعها صوته . صحيح انه يتكلم عن حريتها – ذلك انه لا وجود إلا لحرية واحدة – لكنه يتكلم عنها بلغة اجنبية. وأما أن المسألة هي مسألة تناقض تاريخي ، أساسي بالنسبة الى عصرنا ، لا مسألة فضيحة بورجوازية سببها نزعة الفنانين الذاتيـــة ، فإن ارتباك سياسة الاتحاد السوفياتي الثقافية يكفي لإثبات ذلك . يقيناً ، اذا ما أقرّ المرء بأن الاتحـــاد السوفياتي هو الشيطان، فإنه يستطيع ان يفترض أن قادته يشعرون بفرح شرير بإجرائهم تطهيرات تبعث البلبلة في صفوف الفنانين وتنهكهم . واذا ما آمن المرء بأن الله سوفياتي الجنسية ، فلن تكون هناك من صعوبة ايضاً : فالله يفعل ما هو عدل ، هذا كل شيء . لكن اذا ما جرؤنا للحظة واحـــدة من الزمن على تقديم الاطروحة التالية ، الغريبة والجديدة، التي تنص على أن القادة السوفياتيين بشر ، بشر في وضع صعب يكاد لا يطاق ، ويسعون الى تحقيق ما يبدو لهم صالحـــاً ، وغالباً مـــا تتجاوزهم الأحداث ، وينجرون أحياناً الى أبعد مما يريدون ، وباختصار بشر شبيهون بنا ، فإن كل شيء يتبدل آنذاك ، ويمكننا عندهـا ان نتصور أنهم لا يسددون ، والمرح يغمر قلوبهم ، تلك الضربات القاضية التي تهدد

بأن تحطم الآلة كلها. لقد استهدفت الثورة الروسية، عندما أطاحت بالطبقات، ان تطيح بالنخب[1] ، أي تلك الاعضاء اللذيذة الطفيلية التي لا يخلو منها أي مجتمع اضطهادي، والتي تنتج القيم والآثار كما لو انها فقاعات. وفي كل مكان تعمل فيه النخبة ، أي ارستقراطية الارستقراطية التي ترسم للارستقراطيين وجه الانسان الكلي، تزيد القيم الجديدة والآثار الفنية من فقر المضطهَد بصورة مطلقة بدلاً من أن تغنيه : فنتاج النخبة هو بالنسبة الى غالبية البشر رفض ، غياب ، حدود . وذوق هواتنا يحدد بالضرورة فساد ذوق الطبقات الكادحة أو غياب كل ذوق عندها ، وعندما تكرس النفوس الجميلة المرهفة مؤلفاً من المؤلفات ،فإن العالم يكون قد اشتمل على « كنز » جديد لن يملكه العامل ، على جمال جديد لن يستطيع العامل أن يقدره ولا أن يفهمه . ان القيم لا يمكن ان تكون بمثابة توجيه ايجابي لكل فرد إن لم تكن نتاج الجميع المشترك . وكل إنجاز جديد من انجازات المجتمع — سواء أكان تقنية صناعية جديدة ام تعبيراً جديداً — لا بد أن يكون بالنسبة الى كل فرد اغناء للعالم وطريقاً ينفتح ، وباختصار امكانيته الأكثر صميمية ، ما دام هذا الانجاز من صنع الجميع : ففي حين ان إنسان الارستقراطية الكلي يتحدد بكلية الفرص التي يحرم منها الجميع ، شأن الذي يعرف ما لا يعرفه الآخرون ، ويتذوق ما لا يستطيعون ان يتذوقوه ، ويفعل ما لا يفعلونه ، وباختصار شأن الذي لا يمكن ان يكون له بديل ، نجد أن انسان المجتمعات الاشتراكية يتحدد عند لحظة ولادته بكلية الفرص التي يقدمها الجميع للفرد، وعند لحظة موته بالفرص الجديدة — مهما تكن ضئيلة — التيقدمها هذا الفرد للجميع . وعلى هذا فإن **الجميع** هم طريق كل فرد الى ذاته ، والفرد هو طريق الجميع الى الجميع . لكن في الوقت الذي كان فيه الاتحاد السوفياتي ينشد تحقيق جمالية اشتراكية ، كانت ضرورة الادارة والتصنيع والحرب تدفع به الى أن ينتهج اولاً سياسة ملاكات : كانت هناك حاجة ماسّة الى مهندسين وموظفين وقادة عسكريين . ومن هنا كان خطر ان تنتج هذه النخبة الواقعية ،

---

١ — جمع نخبة . « م . م »

التي تتباين تبايناً واضحاً عن الجماهير بثقافتها ومهنتها ومستوى حياتهـــا ، قيماً وأساطير بدورها ، وان يولد في حضنها « هواة » يخلقون طلباً خاصاً للفنانين . والنص الصيني الذي ذكرته – المراَجع والمصَّحح من قبل بولان – يلخّص على نحو جيّد التهديدَ الذي يثقـل على مجتمع في سبيله الى البناء: اذا كان هواة الخيـــل يكفون لإظهار الجياد الأصيلة الجميلة ، فإن النخبة التي تكوّن نفسها على انهـــا جمهور متخصص تكفي لتوليد فن للنخبة . وهنا يهدد انفصال جديد بالظهور : فقد تولد ثقافة ملاكات مع موكبها من القيم المجردة والآثار الباطنية بينما ستعاود كتلة الشغيلة السقوط في همجية جديدة يقاس مداهـــا بعدم تفهمها الانتاجات المخصصة لهذه النخبة الجديدة. وهذا ، على ما اعتقد ، احد تفسيرات التطهيرات المشهورة التي تثـــير استنكارنا : فكلما تدعمت الملاكات ، وكلمـــا جـــازفت البيروقراطية بالتحول إن لم يكن الى طبقة فعلى الأقل الى نخبة اضطهادية ، ينمو لدى الفنان ميل الى النزعة الجمالية الصرف . ويتوجب على المسؤولـــين ، بالرغم من اعتمادهم على هـــذه النخبة ، أن يبذلوا قصارى جهدهم ليحافظوا ، ولو بصفة مثل اعلى ، على مبدأ مجتمع ينتج بمجموعه قيمه . انهم مرغمون ، هـــذا مؤكد ، على مشاريع متناقضة ما داموا ينتهجون سياسة ملاكات عامة وسياسة جماهير ثقافية : بيد يخلقون النخبة ، وبالأخرى يحاولون ان ينتزعوا منها عقيدتها التي تعاود الولادة بلا انقطاع والتي ستعاود الولادة دومـــاً . لكننا ، بالمقابل ، نجد الكثير من الخلط والالتبـاس لدى خصوم الاتحاد السوفياتي حين ينحون باللائمة على قادته لأنهم يخلقون طبقة مضطهِدة ويريدون أن يحطموا الجماليـــة الطبقية . والشيء الصحيح هو أن القادة السوفياتيين وفنان المجتمعات البورجوازية يصطدمون باستحالة واحدة : فالموسيقى تطورت حسب ديالكتيكها الخاص ، وأصبحت فناً يستند الى تكنيك معقد ، وهذه حقيقة واقعة يؤسف لها ، لكنها حقيقة واقعة ايضاً كون الموسيقى بحاجة الى جمهور متخصص . وخلاصة القول إن الموسيقى الحديثـة تستلزم نخبة والجماهير الشغيلة تتطلب موسيقى . فكيف السبيل الى حسم هـذا الصراع ؟ « بإعطاء الحساسية الشعبية العميقة شكلها » ؟

لكن اي شكل ؟ لقد كان فانسان دي اندي[1] يؤلف موسيقى علمية « استناداً الى اغنية جبلية » . فهل ثمة من يعتقد ان الجبليين تعرفوا فيها غناءهم ؟ ثم ان الحساسية الشعبية تخلق اشكالهــا بنفسها . فأغاني الفولكلور والجاز والموالات الافريقية ليست بأي حاجة الى أن تراجع وتصحح من قبل الفنان المحترف . بل على العكس : ان تطبيق تكنيك معقد على نتاج هــذه الحساسية العفوي يؤدي بالضرورة الى تشويه طبيعة هذا النتاج . وهذه هي مأساة الفنانين الهايتيين الذين لا يتوصلون الى تحقيق التلاحم بين ثقافتهم الفولكلورية والمادة الفولكلورية التي يريدون ان يعالجوها . إن بيان براغ يقول ما معناه تقريباً : من الواجب خفض مستوى الموسيقى برفع مستوى الجماهير الثقافي . فإما ان هذا لا يعني شيئاً وإما انه إقرار بأن الفن وجمهوره لن يتلاقيا إلا من خلال الوضاعــة المطلقة . وانك لعلى صواب حين تلاحظ ان الصراع بين الفن والحياة أزلي لأنه يعود الى ماهيــة كل منهما . لكنه اتخذ في أيامنا شكلاً جديداً وأكثر حدة : ان الفن ثورة دائمة ، ومنذ أربعين عاماً والوضع الأساسي لمجتمعاتنــا وضع ثوري ، والحال ان الثورة الاجتماعية تستلزم نزعة محافظة جمالية بينما تستلزم الثورة الجمالية ، غصباً عــن الفنان بالذات ، نزعة محافظة اجتماعية . وبيكاسو ، الشيوعي الصادق ، المدان من قبل القــادة السوفياتيين ، والمموّل المعتمد للهواة الأغنياء في الولايات المتحدة ، هو صورة حية لهذا التناقض. أما فوجورون فقد كفّت لوحاته عن نيل إعجاب النخبة لكن من غير ان توقظ اهتمام البروليتاريا .

وعلى كل فإن هذا التناقض يبرز ويتعمق عنــد بحث مسألة مصادر الإلهام الموسيقي . يقول بيــان براغ : المطلوب التعبير عن « عواطف الجماهير الشعبية وافكارها الرفيعة التقدمية » . اما العواطف فليكن . لكن مــا السبيل بحق الشيطان الى تحويل « الافكار الرفيعة التقدمية » إلى موسيقى؟ذلك ان الموسيقى في النهاية فن **غير دالّ** . ان بعض العقول التي تفكر استناداً إلى أرض غير صلبة قد اعجبها ان تتكلم عن « اللغــة الموسيقية » . لكننا نعرف حق المعرفة أن

---

١ ــ موسيقار فرنسي (١٨٥١ ــ ١٩٣١) . « هـ . م » .

« الجملة الموسيقية » لا تسمى اي شيء : انها بذاتها شيء . فكيف يمكن لهـذه الخرساء ان تحدث الانسان عن مصيره ؟ ان بيان براغ يقترح حلاً تثير سذاجته الابتسام : فهـو يطالب بتثقيف « الاشكال الموسيقية التي تسمح ببلوغ هـذه الأهداف ، ولا سيما الموسيقى الصوتية ،والأوبرا ، والاوراتوريو[1]،والكانتاتا[2]، والجوقات الخ » . وهذه الاعمال النغلة هي ، وايم الحـق ، ثرثارة : انها تتكلم بالموسيقى. ومن هنا يبدو لنا بيان براغ خير معبر عن الفكرة القائلة إن الموسيقى يجب ألا تكون سوى ذريعة ، وسيلة المرفع من قيمة فخامة الكلام . **فالكلام** هو الذي سيتغنى بمآثر ستالين ، بالخطة الخمسية، بكهربة الاتحاد السوفياتي. وبكلام آخر ستمجد الموسيقى نفسها بيتان وتشرشل ، وترومـان ، و « ادارة وادي تنيسي ».غيّروا الكلمات فيصبح نشيد الموتى الروس في ستالينغراد مرثية للألمان الذي سقطوا امام هذه المدينة بالذات . ماذا يمكن للأصوات ان تعطيه ؟ نفحة كبيرة من البطولة الصوتية ، اما التخصيص فهـو من شأن الكلمة . ولن يكون هناك من التزام موسيقي إلا إذا كان العمل مؤلفاً بشكل لا يقبـل معه سوى شرح لفظي واحد . وبكلمة واحـدة ان **تطرد** البنية الصوتية بعض الكلمات وان **تجذب** غيرها . فهل هذا ممكن ؟ ربما في بعض الحالات المتميزة النـادرة : وانت نفسك تستشهد ب « من بقي حياً من وارسو » . ومع ذلـك فإن شوينبرغ لم يستطع ان يتجنب اللجوء الى الكلمات. وكيف كان يمكننا ، بدون الكلمات، ان نتعرف في « خبب الجياد الوحشية » إحصاء الموتى ؟ ذلك ان الخبب يسمع سماعاً فقط . إن التشبيه الشعري لا يكمن في الموسيقى بل في عـلاقة الموسيقى بالكلمات . لكنك ستقول : إن الكلام يشكل ، هنا على الأقل ، جزءاً من العمل ، وانه هو بـذاته عنصر موسيقي . ليكن : لكن أينبغي ان نتخلى عن السوناتا[3] ، عن الرباعية[4] ، عن السيمفونية ؟ أينبغي على الفنـان ان يقف

---

١ — دراما موسيقية حول موضوع ديني او دنيوي . « هـ . م »

٢ — شعر مناسبات ، ديني او دنيوي ، ملحن ومغنى « هـ . م »

٣ — معزوفة موسيقية مؤلفة من ثلاث أو أربع قطع ذات سلم متباين . « هـ . م »

٤ — قطعة موسيقية مؤلفة من أربعة أجزاء . « هـ . م »

نفسه على « الأوبرا » والاوراتوريو » والـــكانتاتا » كما يقضي بذلك بيان براغ ؟ أعرف انك لا تري هذا الرأي . وأنا متفق معك حـــين تكتب ان « الموضوع المختار يظل عنصراً محايداً » شيئاً أشبه بالمادة الاولية التي لا بد ان تخضع لمعالجة فنية خالصة . ونوعية هذه المعالجة لن تثبت او لن تكذّب – إلا عند التحليل الأخير – التحامَ المشاغل والانفعالات غير الفنية بالمشروع الفـــني الخالص » .

كل مـــا هنالك انني لا أعود أعرف أين يكمن آنذاك الالتزام الموسيقي . وأخشى أن يكون قد هرب من الأثر الفني ليجد ملجأ له في مسالك الفنان » في موقفه حيال الفن . إن حيـــاة الموسيقار يمكن أن تكون نموذجية : نموذجية بفقره المرتضى » برفضه النجاح السهل » بعدم رضاه الدائم » وبالثورة الدائمة التي يقوم بهـا ضد الآخرين وضد نفسه . لكني أخشى ان تظل أخلاقية شخصه المترمتة تعليقاً خارجياً على عمله الفني . إن العمل الفني ليس **بذاته** سلبية » رفضاً للتقاليد » حركة محررة : انه النتيجة الإيجابية لهذا الرفض ولهذه السلبية . ولما كان شيئاً صوتياً » فإنه لا يكشف عـــن شكوك الملحن ونوبات يأسه وقراره النهائي » تماماً كما ان شهادة الاختراع لا تكشف عن عذاب المخترع وقلقه . وهو لا يظهر انحلال القواعد القديمة : إنمـا يرينا **قواعد** أخرى هي القوانين الإيجابية لتطوره . والحـــال ان الفنان **مطالب بألا يكون** بالنسبة الى الجمهور شارح عمله الفني : إذا كانت الموسيقى ملتزمة » فنحن لن نجد الالتزام بكل واقعه الحدسي إلا في الموضوع الصوتي كما يتجلى مباشرة للاذن » دونما رجوع الى الفنان ولا الى التقاليد السابقة .

هل هذا ممكن ؟ يبدو اننا نصادف هنـا من جديد » وتحت شكل آخر » الإحراج الذي صادفناه في البدايـة : إن الانسان يستلب الموسيقى » ذلك الفن غير الدالّ » حين يرغمها على التعبير عن دلالات مسبقة؛ لكن ألا يجازف التحرر الموسيقى » بقذفه بالدلالات الى مـــا تسميه بـ « غير الفني » » بأن يؤدي الى التجريد وبأن يجعل من الملحن مثال تلك الحرية الشكلية » السلبية الصرف » التي يسميها هيغل « الرعب » ؟ العبودية أو الرعب : من الممكن ألا يقدم عصرنا غير

هذا الاختيار للفنان[1] . وإذا كان لا بد من الاختيار ، فإني أعترف بأني أفضل الرعب : لا لذاته ، بل لأنه يحافظ ، في زمن الجزر والانحسار هذا ، على مطالب الفن الجمالية الخالصة ، ويسمح له بأن ينتظر ، من غير ما خسارة كبيرة ، عصراً أنسب .

لكن لا بد لي من أن اعترف لك بأنني كنت أقل تشاؤماً قبل ان أقرأك . وإليك إحساسي البالغ السذاجة كمستمع قليل الثقافة: حين كانت تُعزف أمامي قطعة موسيقية ، لم أكن أجد للتتابع الصوتي أي دلالة من أي نوع كانت ، وما كنت أبالي بالمرة إن كان بيتهوفن قد ألف هذا اللحن او ذاك من ألحانه الجنائزية « عن موت بطل » ، أم إن كان شوبان قد أراد ان يوحي ، في نهاية أنشودته الأولى ، بضحكة « فالنرود » الشيطانية . وبالمقابل كان يخيل إليّ ان لهذا التتابع معنى وهذا المعنى هو الذي كنت أحب . ولقد ميزت دوماً ، بالفعل، المعنى من الدلالة . إذ يبدو لي ان الموضوع يكون دالاً حين يستهدف الانسان من خلاله موضوعاً آخر . وفي مثل هذه الحال لا يعير الفكر انتباهاً للإشارة نفسها : بل يتجاوزها نحو الشيء المدلول . وكثيراً ما يحدث أن يبقى الشيء المدلول ماثلاً بعد ان نكون قد نسينا ، من زمن طويل ، الكلمات التي أتاحت لنا ان نتصوره . وبالمقابل ، فإن المعنى لا يتميز عن الموضوع بالذات ، وهو يكون أكثر جلاء ووضوحاً كلما أعرنا المزيد من الانتباه للشيء الذي يسكنه هذا المعنى . وسأقول ان الموضوع يكون له **معنى** حين يكون تجسيداً لواقع يتجاوزه، لكن لا نستطيع ان نعقله خارجاً عنه ولا يسمح لاتناهيه بالتعبير عنه بصورة مطابقة عن طريق أي منظومة كانت من الاشارات . إن المسألة هي دوماً مسألة كلية : كلية شخص ، كلية بيئة ، كلية عصر ، كلية الشرط الانساني. انني لا أقول ان ابتسامة الجيوكوندا « تريد » ان تقول شيئاً ، بل أقول إن لها معنى : فعن طريقها يتحقق المزيج الغريب من النزعة الصوفية والنزعة الطبيعية،

---

١ – انني أوضح وأحدد : إن الفنان يتميز في نظري عن الأديب في كونه يرعى فنوناً غير دالة . ولقد بينت في مكان آخر ان مشكلات الأدب مغايرة الى أبعد الحدود .

من الوضوح والسر ، الذي يميز عصر النهضة . ولست بحاجة إلا الى النظر حتى أميزها من تلك الابتسامة الأخرى الغامضة أيضاً ، لكن الأكثر إقلاقاً ، الأكثر تشنجاً ، الساخرة ، الساذجة ، المقدسة ، التي تطوف على نحو غير محدد على شفتي أبولون الاترووري[1] ، أو من تلك الابتسامة « السمجة » العلمانية ، العقلانية ، اللاسعة التي يرسمها « فولتير » هودون[2] . يقيناً ، لقد كانت ابتسامة فولتير دالة : كانت تظهر في بعض المناسبات ، وتريد ان تقول : « لن يخدعني أحد » ، او : « استمعوا الى هذا المتعصب ! » . لكنها في الوقت نفسه فولتير نفسه ، فولتير ككلية لا يمكن التعبير عنها بالكلام : إن في وسعكم أن تتكلموا الى ما لا نهاية عن فولتير ، ذلك ان واقعه الوجودي لا يدخل تحت حصر الكلام . لكن يكفي أن يبتسم حتى يصبح ملك يمينكم بأسره ومن غير ما مشقة . والحال انه كان يخيل إليّ ان الموسيقى خرساء جميلة ذات عينين مليئتين بالمعاني . وحين اسمع « الكونشرتو البراندنبرغي » ، لا أفكر البتة بالقرن الثامن عشر ، بترمت لايبزغ ، بغلاظة الامراء الالمان الطهرانية ، بتلك المرحلة من الفكر التي يظل فيها العقل ، وهو في أوج امتلاكه لتقنياته ، خاضعاً للايمان ، والتي يتحول فيها منطق المفهوم والتصور الى منطق حكم : لكن كل شيء هنا ، معطى في الاصوات ، كما يبتسم عصر النهضة على شفتي الجيوكوندا . والحال انني حسبت دوماً ان الجمهور « المتوسط » الذي هو مثلي لا يملك معارف واضحة عن تاريخ التأليف الموسيقي ، يستطيع للحال ان يحدد عصر عمل من أعمال سكارلاتي او شومان أو رافيل ، حتى وإن أخطأ في اسم الملحن بسبب ذلك الحضور الصامت للعصر بأسره ولمفهومه عن العالم في كل موضوع صوتي . أفليس من المناسب إذن ان نقول ان الالتزام الموسيقي يكمن في هذا المستوى ؟ أدرك ما ستجيبني به : إذا كان الفنان قد صور كلية نفسه في عمله – ومعها عصره – فقد

---

١ – نسبة الى اتروريا ، وهي منطقة في ايطاليا شهدت حضارة عظيمة ابتداء من القرن الخامس عشر قبل المسيح . (هـ . م) .

٢ – جان انطوان هودون : مثال فرنسي ، اشتهر بصنع تماثيل الشخصيات ، وفولتير تمثال نصفي مشهور له . (١٧٤١ – ١٨٢٨) . (هـ . م) .

فعل ذلك عن غير إرادة منه : فهو لم يكن يهتم إلا بأن يغني . وجمهور اليوم هو الذي يميز ، من مسافة مئة عام ، نيات ماثلة في الموضوع من غير ان توضع فيه : فمستمع القرن الماضي لم يكن يدرك غـير اللحن ، وكان يرى قواعــد مطلقة وطبيعية في مــا نعتبره اليوم ، بعد ان دارت عجلة الزمن ، مسلّمات تعكس العصر . هذا صحيح : لكن ألا نستطيع ان نتصور اليوم فناناً أوعى قد يميل ، بفعل تأمله في فنه ، الى أن يجسد في هــذا الفن شرطه الانساني ؟ انني أطرح السؤال عليك ، لا أكثر . فأنت المؤهل للإجابة عليــه . لكني أقر بأنني إذا كنت أدين بالاتفاق معك بيـان براغ اللاغي ، فانني لا أستطيع ان أمنع فكري من ان تشغله بعض مقاطع من ذلك الخطاب المشهور لجدانوف[1] الذي استوحته كل السياسة الثقافية للاتحاد السوفياتي . أنت تعرف مثلي ان الشيوعيين مذنبون لأنهم على خطأ في الطريقة التي يكونون بهـا على صواب ، وانهم يجعلوننا مذنبين لأنهم على صواب في الطريقة التي يكونون بها على خطأ. ان بيان براغ هو النتيجة الغبية والمبالغ فيها لنظرية في الفن قابلة تماماً لأن يدافع الإنسان عنها ولا تنطوي بالضرورة على نزعة استبدادية جمالية . يقول جدانوف : « ينبغي أن نعرف الحياة حتى نستطيع ان نصورهـا على حقيقتها في الآثار الفنية ، لا أن نصورها بطريقة سكولائية ميتة ، لا ان نصورها كواقع موضوعي فحسب ، بل ان نصور الواقع في تطوره الثوري » . فمــاذا يقصد إن لم يكن يقصد ان الواقع ليس هامداً بالمرة : انه ابداً في تحول ، ومن يقيمه او يصفه هو نفسه في تحول . والوحدة العميقة لكل هذه التغيرات التي يشرط بعضها بعضاً هي المعنى المستقبل للنظام بأكمله . وعلى هــذا فإن من واجب الفنان ان يحطم العادات التي اكتمل تبلورها والتي تجعلنا نرى في الحاضر مؤسسات وعادات تم تجاوزها . إن من واجبه ، كي يقدم صورة صحيحة عن عصرنا ، ان ينظر إليه من عـالي المستقبل الذي يصنعه هذا العصر لنفسه ما دام الغد هو الذي يقرر حقيقة اليوم . ان هذا التصور مماثل لتصورك بمعنى من المعاني : ألم تبين ان الفنــان الملتزم « متقدم »

---

١ – خطاب ١٧ آب ١٩٣٤ ، في المؤتمر الأول للكتاب السوفييت .

على زمانه وأنه ينظر بعينين مستقبلتين الى تقاليد فنه الراهنة . هناك بالتأكيد ، لديك ولدى جدانوف ، اشارة الى السلبية والى التجاوز . لكنه لا يتوقف عند لحظة النفي . ان قيمة الأثر الفني في نظره تكمن قبل كل شيء في مضمون إيجابي: فما هذا الأثر إلا كتلة من المستقبل سقطت في الحاضر، وهو يتقدم ببضع سنوات على الحكم الذي سنصدره على أنفسنا ، ويكشف النقاب عن امكانياتنا المستقبلة ، ويتبع ويرافق ويسبق بحركة واحدة التقدم الديالكتيكي للتاريخ . لقد ارتأيتُ دوماً أنه مـــا من شيء يداني غباء تلك النظريات التي تريد ان تحدد المستوى الذهني لشخص او لزمرة اجتماعية . إذ لا وجود لمثل هذا المستوى : فأن يكون الطفل « في مستوى عمره » إنما يعني ان يكون فوق هذا العمر وتحته في آن واحد . وكذلك الحـال بالنسبة الى عاداتنا الفكرية والحسية . كتب ماتيس : « لحواسّنا عمر من التطور لا يرجع الى المحيط المباشر بـــل الى إحدى مراحل الحضارة » . أجل : وبالمقابل تتجاوز حواسنا هذه المرحلة وتدرك على نحو مبهم حشداً من أشياء ستُشاهد في الغد ، وتميز عالماً آخر في هــذا العالم . لكن ليس هذا نتيجة لما لست أدري أي موهبة تنبؤية : إنمـا تناقضات العصر وصراعاته هي التي تهيج حواسنا تهييجاً شديداً الى ان تعطيها نوعاً من رؤيـــة مزدوجة . فصحيح إذن ان العمل الفني إنتاج فردي وواقعة اجتماعية في آن واحد . إن « الكلافوسان المعتدل[1] » لا يشتمل على النظام الديني والرهباني فحسب : فقد كان باخ يقدم ، لأولئك الأحبار ولأولئك البارونات ، المستفيدين من تقاليـد اضطهادية والواقعين ضحية لها في آن واحد ، كان يقدم لهم صورة حرية تتجاوز التقاليد نحو ابداعات جديدة في الوقت الذي تبدو فيــه وكأنها محبوسة في إطارات تقليدية . لقد كان يعارض التقاليد المنغلقة على نفسها التي عرفت بهـــا البلاطات الاستبدادية الصغيرة بتقاليد منفتحـــة . وكان يدعو الى اكتشاف الأصالة في نظام انضباطي مقبول به ، وبكلمة واحدة ، يدعو الى الحياة : فقد كان يرفع النقاب عن لعب الحرية الأخلاقية داخل نظام الحكم الديني والرهباني

١ – معزوفة موسيقية مشهورة لباخ ، والكلافوسان هو نوع من بيانو قديم . (هـ . م) .

المطلق ، ويصور الكرامة المتباهية للرعية التي تطيع ملكها ، وللمؤمن الذي يصلي لربه . كان بكليته في عصره الذي قبل بأحكامه المسبقة وعكسها ، وكان في الوقت نفسه خارجاً عنه ، يحكم عليه بدون كلام حسب القواعد التي ما تزال مضمرة لمذهب أخلاقي ورع سينتج بعد نصف قرن من الزمن أخلاق « كانت » . والتلونات اللامتناهية التي عزفها ، والمسلّمات التي أرغم نفسه على احترامها، وضعت الذين واصلوا عمله على قاب قوسين او ادنى من تغيير المسلمات بالذات . يقيناً ، لقد ضرب بحياته مثلاً على الامتثالية ، ولا أظن انه قد فاه قط بكلمة ثورية . لكن أليس فنه في آن واحداً تمجيداً للطاعة وتجاوزاً لهذه الطاعة التي **يحكم** عليها ، اللحظة التي يزعم انه **يظهرها** لنا فيها ، من وجهة نظر مذهب عقلاني فردي لما يولد بعد ؟ وفيما بعد ، اكتسب الفنان جمهوراً جديداً ، دون ان يفقد جمهوره النبيل : فالفنان ، بتأمله في طرائق فنه ، وبالتعديلات المتواصلة التي يدخلها على الخبرات المكتسبة ، يعكس للبورجوازية **عن طريق التكهن بالمستقبل** التقدمَ الذي تتمنى ان تحققه دونما صدام ولا ثورة . ان تصورك عن الالتزام الموسيقي ، يا عزيزي ليبوفيتز ، يبدو لي مناسباً لهذا العصر المحظوظ : فتوافق متطلبات الفنان الجمالية مع متطلبات جمهوره السياسية قد بلغ حداً من الكمال يمكن معه لتحليل نقدي واحد ان يكشف عن اللاجدوى الضارة للجمارك الداخلية ، والمكوس ، والرسوم الاقطاعية ، وعن اللاجدوى الضارة للقيود التي تحدد عادة طول اللحن الموسيقي الاساسي ، وتواتر عوداته ، ونمط تطويراته . وهذا النقد يحترم في آن واحد مقومات المجتمع ومقومات الفن : فالجمالية المقامية[1] تظل القانون الطبيعي لكل موسيقى ، والملكية تظل القانون الطبيعي لكل مجتمع . أنا لا أفكر ، كما يمكن ان يبدو ، بتفسير الموسيقى المقامية بنظام الملكية : إنما أشير فقط الى أنه توجد هناك تطابقات عميقة ، بالنسبة الى كل عصر ، بين المواضيع التي تُمارس عليها السلبية في جميع المجالات ، وبين الحدود التي تصادفها هذه السلبية ، في الوقت نفسه ، في جميع الاتجاهات .

---

١ — نسبة الى مقام الصوت . (ه . م) .

« هناك طبيعة إنسانية ، فلا تمسّوها ! » . هــذه هي الدلالة المشتركة للنواهي الاجتماعية والفنية في أواخر القرن الثامن عشر . إن فـن بيتهوفن ، الخطـابي ، المؤثر، الثرثار أحياناً ، يقدم لنا ، مع بعض التأخر، الصورة الموسيقية للجمعيات الوطنية الثوريـة : صورة برناف[1] ، وميرابو[2] ، وأحياناً مع الاسف لالي ــ تولندال[3] . وأنا لا أفكر بالدلالات التي حلا له أحياناً ان يعطيها لآثاره ، بـل بمعناها الذي يعبر ، في النهاية ، عن طريقته الخاصة في رمي نفسه في عـالم بليغ وسديمي . لكن هذا الخطاب الهادر وهذه الطوفانات من الدموع تبدو في نهايـة الامر معلقة في حريـة هدوء شبه ميت . انه لم يقوض قواعد فنـه ، ولم يتخط حدودها ، لكنه يبدو مع ذلك وكأنه استبق انتصارات الثورة ، واستبق حتى فشلها . وإذا كان كثيرون من الناس قـد أدركوا أنهم يبحثون عـن عزاء في الموسيقى ، فهذا لانها تحدثهم ، على مـا يبدو لي ، عن آلامهم بالصوت الذي سيتحدثون به هم أنفسهم عنها بعد ان يتعزّوا ، ولانهـا تجعلهم يرونها بعيونهم المستقبلة .

أمن المستحيل إذن اليوم ان يلقي الفنان بنفسه ، من غـير مانية أدبية بالمرة ودونما اهتمام بأن يدل ، في عالمنا بما فيه الكفاية من الحماسة ، وأن يحبه وان يكرهه بمـا فيه الكفاية من القوة ، وان يعيش تناقضاته بمـا فيه الكفاية من الصدق ، وأن يتطلع الى تغييره بمـا فيه الكفاية من المثابرة ، كيما يتحول هـذا العالم بالذات ، بعنفه الوحشي، وهمجيته ، وتقنياته المهذبة ، وعبيده ، وطغاته، وتهديداته القاتلة ، وحريتنا العظيمة الرهيبة ، الى موسيقى من خلاله ؟ وإذا ما شاطر الموسيقار المضطهَدين حنقهم وآمالهم ، أفمن المستحيل ان يحمله هذا القدر

---

١ ــ جوزيف برناف : خطيب في الجمعية التأسيسية ، من أنصار الملكية الدستورية ، أعدم بالمقصلة (١٧٦١ ــ ١٧٩٣) . (هـ . م) .

٢ ــ اونوريه ميرابو : أشهر خطبـاء الثورة الفرنسية ، ومن أنصار الملكية الدستورية . (١٧٤٩ - ١٧٩١) . (هـ . م) .

٣ ــ ابن الحاكم العـام للمؤسسات الفرنسية في الهند الذي أعدم بتهمة الخيانة ، ثم أعيـد الاعتبار إليه بفضل جهود هذا الابن (١٧٥١ ــ ١٨٣٠) . (هـ . م) .

الكبير من الرجاء وهذا القدر الكبير من الغضب الى أبعد من ذاته وأن يغني اليوم هذا العالم بصوت مستقبل ؟ وإذا أمكن هذا ، فهل نستطيع بعد ذلك ان نستمر في الحديث عن المشاغل « غير الجمالية » ؟ عن الموضوع « الحيادي » ؟ عن الدلالة ؟ وهل سيمكننا تمييز المادة من معالجتها ؟

انما عليك، يا عزيزي ليبوفيتز، اطرح هذه الاسئلة . عليك لا على جدانوف، فأنا اعرف جوابه هو : ذلك انني ، في اللحظة التي خيل إلي فيها انه يدلني على الطريق ، تبينت انه ضل طريقه : إذ انه ما كاد يذكر ذلك التجاوز للواقع الموضوعي حتى أضاف : « يجب ان تتحد الحقيقة والطابع التاريخي والعيني للتصوير بمهمة التحويل العقائدي للشغيلة وتثقيفهم على روح الاشتراكية » . لقد حسبت انه يدعو الفنان الى ان يعيش بزخم وحرية مشكلات العصر **في كليتها** كيما يعكسها لنا العمل الفني على طريقته . لكني تبينت انه لا يعدو ان يطالب الموظفين بأعمال تعليمية عليهم ان ينفذوها بتوجيه الحزب . وما دام يفرض على الفنان تصوره عن المستقبل بدلاً من ان يدعه يكتشفه ، فلا اهمية بعد هذا إن كان هذا المستقبل ما يزال يتطلب أن يُصنع بالنسبة إلى السياسة : انه يكون قد صُنع بالنسبة الى الموسيقار . ان النظام بأسره يجنح نحو الماضي ، والفنانون السوفياتيون هم ، على حد تعبير عزيز عليهم ، **من انصار الماضي** ، وهم يغنون مستقبل الاتحاد السوفياتي كما كان رومانسيونا يغنون ماضي الملكية . ففي عهد عودة الملكية[1] كان المطلوب موازنة مجد ثوريينا العظيم بمجد مماثل تظاهر رومانسيونا بأنهم يكتشفونه في بدايات العهد القديم. واليوم ُنقل العصر الذهبي، وأُسقط امامنا . لكن هذا العصر الذهبي المتنقل يظل على كل حال هو هو : اسطورة رجعية .

رجعية ام ارهاب ؟ فن حر لكن مجرد ، ام فن عيني لكن مرهق بالديون ؟ جمهور جماهيري لكن أمي ، ام مستمعون متخصصون لكن بورجوازيون ؟

---

١ – هو العهد الذي امتد من يوم عودة آل بوربون الى العرش عام ١٨١٤ الى انهيارهم عام ١٨٣٠ . (هـ.م) .

عليك انت يا عزيزي ليبوفيتز ، انت الذي تعيش ملء وعيك ، بلا وساطة وبلا تسوية ، تناقض الحرية والالتزام، عليك انت ان تقول لنا اذا كان هذا الصراع ابدياً ، ام انه لحظة من لحظات التاريخ ، وفي الحـــالة الثانية ، اذا كان الفنان يملك اليوم في ذاته الوسيلة لحل ذلك الصراع ، او اذا كان علينا ، كي نرى مآل هذا الصراع، ان ننتظر تبدلاً عميقاً في الحياة الاجتماعية والعلاقات الانسانية .

(مقدمة « الفنان ووعيه » لرينيه ليبوفيتز ، باريس ١٩٥٠) .

قبو الكبوشيات

الساعة الثالثة : فاجأتني العاصفة في نومنتانا ، شمال غربي المدينة [1] . واخذ الطيور الغضب : دوامة من الريش ، صيء ، زغب اسود يتطاير حتى السماء . حين خيم الهدوء من جديد جسست سترتي : انها جـافة . وتشقق قطن الغيوم الرمادي – الازرق عن شمس موهنة . الى الغرب يتسلق شارع ، عريض مقفر ، بين الدور وينتهي في السماء . لا اقاوم ابداً الرغبة في تسلق هذه الكثبان الواطئة لأكتشف سفحها الآخر . ان أجمل شارع في اوروبا هو شارع روشوشوار حين ينظر اليه المرء من شارع باربيس ، ففي الجانب الآخر من الفج يخيـل الى المرء وكأنه يلمح البحر. لقد عاود المطر الهطول. فتسلقت الدرب تحت سماء الضباب. من القمة تنزلق كتلة ذائبة من الزفت حتى تتكوم عند البياض المشوب لأحـد الأسوار . وهذا السور يضع حداً للمكر الروماني [2] : فوراءه يقبع مربع من الملفوف ، شاطىء من نور حاد ، البقية البـاقية من الانسان . ثم الصحـراء . الصحراء تحت المطر . من بعيد يسوّد حبر جبال ألبا الأزرق – الأسود صفحة السماء . ان هذه المدينة الأرضية أشد وحـدة وسط الأراضي من مركب في عرض البحر .

وأستقل التـاكسي حتى شارع فيتوريو فينيتو ، الخريفي والبورجوازي . شارع الأجانب الاغنياء . لكن الاجانب الاغنيـاء يختبئون في فنادقهم . على

---

١ – روما . « هـ . م » .

٢ – يقصد تقلب الطقس المفاجىء في روما . « هـ . م » .

الرصيف وعلى درجات « القديسة مريم الحامل » ، تهاوت اوراق اشجار الدلب التي هزتها العاصفة بألوانها الشبيهة بألوان الأسوار الرومانية : فلكأن القصور تغير جلدها . في الغدران ترقد مغرة حمراء قانية ، او صفراء بلون الكروم : نقيع جلود ميتة . « القديسة مريم الحامل » هي كنيسة الكبوشيين . أدلف اليها. صحنها قفر . سكون، فراغ . القديس ميشيل يسحق ، في صمت ، رأس الشيطان . حول المذبح تتبختر الثريات المذهبة كالطاووس. في الصدر والى اليمين ، على مقربة من الموهف [١] ، استدرك راهب كبوشي اسئلتي بأن وضع سبابته اليسرى على شفتيه وأشار لي بإصبعه الى درج يهبط الى تحت الأرض . واستدارت اليد اليسرى ، بعد ان تعلقت في الهواء لهنيهة من الزمن ، وتجوفت ، وتطاولت الى معدتي . دفعت عشرين ليرة ومررت . نزلت بضع درجات ، ووجدت نفسي في رواق لدفن الموتى . انه القبو . كلا . ان الجدار الأيسر مثقوب بنوافذ مشبكة . تناوأت ولمحت حديقة صغيرة عبر قضبان النافذة : انني في رواق مستشفى. التباس ايطالي فعلاً : هأنذا بمستوى الأرض تحت الضياء الخريفي البارد ، وتحت الأرض تحت ضياء المصابيح الكهربائية الأصفر . إلى اليمين ، يحاذي الممر اربع غرف صغيرة متفاوتة الحجم ، معابد الموتى ، اشبه بنخاريب تحميها حواجز واطئة تذكرني بالمائدة المقدسة [٢] وبالحبال التي تسد مدخل الصالونات في قصورنا الوطنية . والواقع انني ما ان اقترب حتى تصبح هذه المعابد صالونات . اربعة مخادع صغيرة من طراز الروكوكو [٣] ، جُنِّحت جدرانها ، البيضاء تحت الدرن ، بتجاويف معتمة معدّة للنوم ، أو بأرائك — أسرّة ، في نصفها السفلي ، وزينت في قسمها العلوي بزخارف عربية لطيفة وساذجة ، على شكل أوراد أو قطع اهليليجي او نجوم رسمت بغلاظة .

١ – حجرة صغيرة في الكنيسة تحفظ فيها جميع ادوات القداس . « هـ . م » .

٢ – زاوية في الكنيسة ، محاطة بحاجز ، يتقدم منها المؤمنون لتناول الجسد والدم الالهيين . « هـ . م » .

٣ – نوع من الزخرفة شاع في عهد لويس الخامس عشر وفي مطلع عهد لويس السادس عشر . « هـ . م »

والشيء الوحيد الذي يلفت النظر في هذه التزيينات وهذه المفروشات هو المادة التي صنعت منها : العظام . يا لهـا من براعة : فلصنع ملاك صغير تكفي الجمجمة والعظمان الراسلان . وسيكون الراسلان بمثابة جناحين . ولو نضدتَ على نحـو مذوق الجماجم وعظام الفخـــذ لحصلت على مشكاة من الحصى . والثريات القديمة نفسها ، التي يتسرب منها ضوء أشحبه النهار ، هي عبارة عن حزم من عظـــام الساق معلقة بالسقف بسلاسل . ان لكل صالة سكانها : فهوذا هيكل عظمي متلفح بنسيج صوفي خشن داكن اللون ، منتصب امـام سريره ، يحييني . وهي ذي مومياء تقف على فراشها . فلكأن هـؤلاء الأموات للبيع : فعلى اثوابهـــم وضعت بطاقات ، لكن الاسعار غير مذكورة : الاسم والنوعية فقط . وهوذا الموت يحوم فوق رأسي مع المنجـــل والساعة الرملية : لست أدري أهو يسبح ام يطير ، لكن الهواء من حوله يتخثر على شكل هلام مفلق . وبين الجـدران الثلاثة لكل صالة ، تحت زبل مائل إلى السواد ، ذي حبات لامعة مشدودة فيما بينها — هباء فحم الانتراسيت ام كافيار؟ — يرقد رهبان حظوا بتكريم أعظم . ان هذا الدبال هو من الأرض المقدسة [1] : هذا ما تنبئنا به كتابـــة محفورة على عارضة صليب مغروس وسط القبو المقدس كتلك الأوتاد التي تشير الى الانواع في « حديقة النباتات » تراب مقدس : نوع من حوار مجهول في مناطقنا ، متوفر بشكل خاص في فلسطين ، وتوجد انواع منه في لهاسا [2] ومكة الخ . أتـأمّل الترصيعات الباروكية على الحائط ، واتساءل عن السبب الذي دفع بالكبوشيـين الى تحطيم دورة الآزوت والى صيانة هذه المنتجات العضوية من الانحلال . ترى أكانوا يريدون ان يبينوا ان كل شيء يتغنى بمجد الله ، بما في ذلك النايات الغريبة التي نحن مصنوعون منها ؟ أود لو أصدق ذلك . لكن لمَ هذه الاستثناءات ؟ لمَ أجلسوا هيكلاً عظمياً على هذه الكومة من الحطب الذي كأنه بشر ؟ لمَ رتبـوا لرئيس الدير هذا الذي اعادوا تركيبه بمهـارة هذا الفراش من العظام ؟ لقـــد

---

١ — فلسطين . « هـ . م » .

٢ — عاصمة التيبت . « هـ . م » .

استعبد الاحيـــاء لحساب اموات أمسوا عبارة عن تراب وتكشيرات امواتاً آخرين . وهذا يذكرني ببطاقة بريدية كنت أتأملها في حداثتي في واجهة دكان وراق في شارع سان ميشيل : من بعيد ، كنت ارى فيها رأس « الـــكابورال الصغير[1] » ، وعن بعد أقـــل كان الرأس يتكاثر ويصبح شبكة متداخلة من دعاميص ذباب اللحم ، وعن قرب كانت الدعاميص تتحول الى نساء عاريات . لذيذ هو إذلال الرجال العظام : فعين قاهر اوسترليتز تتحول إلى إلية . ولذيـذ هو إذلال المرأة: ان أجمل صبية في العالم لا تعود تصلح ، اذا ما زُجّت بين حشد من الصبايا ، إلا كنسيج وصلي في نظر الذكر . وليس هو الله الذي نجده في هذه المعابد ، انما نجد صورة نادٍ جهنمي : استغلال الميت من قبـــل الميت . عظام تتبختر كالطاووس حول عظام اخرى ، كلها متشابهة ، تتألف منها تلك الوردة الاخرى : هيكل عظمي أنتفض مذعوراً . انسان تكلم على مقربة مني : وحق الله ! من عظام الفخذ وعظام الساق والجمـــاجم يمكن ان يُصنع ايضاً بشر . يتهالـــك ايطالي ضخم الجثة ، كاسر العينين ، راكعاً على ركبتيـه ، ويرسم اشارة للصليب ، وينهض بخفة ، ويولي الأدبار . افرنسيتان يتوزّعها الاعجاب والخوف .

– لقد تأثرت زوجة اخي ، اما انا فلا اجد هذا مؤثراً . أهو يؤثر عليك ، انت ؟

– كلا ، لا اجده مؤثراً .

– كلا ، أليس كذلك ؛ انه مفرط ...

– مفرط في النظام . مفرط في حسن العرض .

حسن عرض، اجل . ومن لا شيء على الاخص. ان بيكاسو سيسحر بذلك، على ما اتصور . فقد قال ذات مرة : « أنى لي بعلبة ثقاب ! علبة ثقاب تكون علبة ثقاب وضفدعة في آن واحد ! » . كان سيحب هـــذه السواعد التي هي سواعد وقضبان عجلة في آن واحد . والحق ان هذه الرائعة الفنية تكمن قيمتها

---

١ – المقصود به نابليون . « هـ . م » .

في مادتها أكثر مما تكمن في شكلها. مادة فقيرة لكن كافية لبعث التقزز . صحيح انها ليست سريعة الانكسار او التفتت ، لكن كم تظل هشة : فحياتهـــا اشبه بالحياة الكابية للشعر الذي يتابع نموه بعـــد الموت . ولو حاولت ان أحطمها لتفتت طولانياً على راحتي حزمة من شظايا تتثنى دون ان تنكسر . وأمـــام هـــذه الألواح الخشبية المشبوهة ، الميتة والحية ، الخشنة والملساء ، التي تغطي الجدران ، أنكمش ، ادسّ يدي في جيوبي : علي ألا ألمس شيئاً ، ألا امس شيئاً. لقد اغلقت فمي بقوة لكن هناك دوماً تلك المناخير اللعينة : فهي تنفتح في كل مكان مشبوه ويغوص المنظر فيها تحت شكل رائحة . اجـــل ، اني أشك في وجود رائحة عظام ، في وجود مزيج : ربعه من جص قديم ، وثلاثـة ارباعه فسفس . وعبثاً اقول في نفسي انني انا الذي اتخيـــل تلك الرائحة : ففي انفي ٤٠٠٠ كبوشي . ذلك انهم كانوا ٤٠٠٠ توّجب نبشهم من القبر الواحـــد تلو الآخر . وأظن انه في حوالي عام ١٨١٠ ظهرت جرثومة الهلع التي حررت هذه الغنائية السادية لدى الرهبان الفاضلين وأرغمتهم على أن يـــدبوا على اطرافهم الأربعة وهم يتنشقون رائحة التراب المقدس ليكتشفوا فيه هذه الكمأة القيّمة . ويبدو انهم لو تابعوا النبش لوجدوا نماذج أخرى . في باليرمو على ما قيـــل لي . لقد هبت بـــلا ريب نفحة من الرومانسية الأولى على رهبانيـــة الكبوشيين في اواخر الاحتلال الفرنسي .

– ليس لهم الحق !

امرأة رائعة الجمال تتوقف ، قلقة حانقة ، على آخر درجة ، وتلتفت نحـــو زوجها المسن الذي ينزل وراءها .

– ليس لهم !

تكلمت بصوت عال : فاشرأبت نحوها عيـــون الفرنسيتين جاحظة وابتسم الزوج المسن ، وقد اخذه الحرج ، ابتسامة من يريد ان يعتذر .

– انهم رهبان ...

فرفعت نحـــو الملائكة الصغار عينيها الجميلتين المليئتين بالسخط ، وقالت

بقوة :

– هذا محرم .

ابتسمت لها. انها على حق : هذا محرم. يبقى ان نعرف من قِبَل مَنْ. ربما من قبل المسيحية ، لكن ليس من قبل الكنيسة التي تستفيد من هذه الكبوشيات . ومع ذلك ، فليس من المسيحية في شيء اللعب بعظام الاموات على هذه الصورة . اغتصاب القبور ، السادية ، نبش الجثث : حقاً انه لانتهاك فاضح للقدسيات . ورسمت المرأتان اللتان من بني جلدتي اشارة الصليب : ان هاتين السيدتين واقعتان ضحية سوء تفاهم : فقد جاءتا تبجلان الموت في الامكنة التي يسخر منه فيها . وأنا أعذرهما : فربما كانت جواربهما ، تحت ملابسهما ، مهترئة عند الركبة من كثرة ما ركعتا على درجات « سكالا سانتا » ، وربما شاهدتا ، هذا الصباح بالذات ، البرقيات التي تتراكم في كنيسة « سانتا ماريا دي آراكولي » حول دمية ملفحة بنسيج سندسي. ولا بد ان يكون رأس الانسان صلباً في روما حتى يميز الدين من السحر . ولو أن ربتي الأسرة هاتين لم تتحولا ، عن غير علم منهما ، الى ساحرتين ، لما خلطتا الرعدة التي تدغدغهما مع التقزز الورع الذي يوحي به الوعاظ حين يصورون تفسخ اللحم. ان المذهب الكاثوليكي الحق يتمثل في ادانة الجسد المترفعة التي تظهر في بعض اللوحات الاسبانية . يا حبذا ان يُرسم الملوك والديدان تفترسهم : ان يرقانات ذباب اللحوم تضيف الى ارجوانهم الممزق قميصاً راجفاً وحريرياً ، وتخرج من محاجرهم كتل من المعكرونة ، ومع ذلك ، وبسبب ذلك ، تظل هذه الاجسام صورنا الفظيعة : فالذين يتفسخون انما هم بشر ، والموت مغامرة انسانية . وباختصار : مباح لكم ان تسخروا من الجيفة ، لكن حتى العظم فقط . فاللحم ينساب جانبياً ويحرر الفول المختبىء في كعك الملوك هذا [1] . وبعد هذا تكونون قد كسبتم الراحة

[1] – اشارة الى الكعك الذي يقدم عند الاحتفال بيوم الملوك ، وهو اليوم الذي قدم فيه ملوك المجوس لتحية مولد السيد المسيح . والكعك الذي يقدم في هذا اليوم يحتوي على فولة خبيئة يسمى من تكون من حظه بملك الفول . (هـ.م) .

الأبديــة بروحكم التي في السماء وجمادكم الذي في الأرض . وانظروا بالاحرى الى الموت الهادىء المطمئن والى الميتة الظريفــة اللذين تشهد عليهما عظــام النسـاء في المقبرة البروتستانتية : ان هؤلاء الآنسات العجائز لمــن الجماد الخالص . لكن القرح الكبوشي يهاجم هنا العظم بالذات . يا لهـــا من هرطقة ! فحتى ينقضّ الانسـان بشراسة على مثل هذه البقايا المنتنة ، فلا بد ان يكون مؤمناً بأنه مــا تزال فيها روح . ويا له من حقد ! فهؤلاء الكبوشيون هم أجداد الجموع الميلانية التي انهالت على موسوليني بالصفع وهو ميت مشنوق من قدميه . ان الموت فضيحة بالنسبة الى الحقد : فهذا الأخير يقف مذهولاً بليداً ، وقد حرم مـــن فريسته ، امام الجثة المكروهة ، كإنسان أرغم عـلى ابتلاع غصته . ان هؤلاء الرهبان يحافظون على الفضلات الإنسانية ليطيلوا في أمد اللذة . وهم يمنعون الانسان من ان يصبح شيئاً حتى يمكنهم ان يعاملوه كشيء ، وينتشلون العظام من مصيرها الجمادي حتى يمكنهم أن يسترقوها لحساب كاريكاتور مــن نظام انساني ، وينبشونها من قبرها بأبهة كبيرة ليجعلوا منها مادة للبناء . لقد كان الرهبان يدينون الجمال الشيطاني حين يأتي من العصر . وهم يتحولون الى متذوقي جمال حين يكون المطلوب تفضيل كل شيء ، ولو الجمال ، عـلى قريبهم . انهم يزينون كنائسهم بالإنسان كما كان حراس باشنوولد[1] يصنعون عواكس نور مــن الجلد البشري . اقتربت من لافتة ، وقرأت « ممنوع الكتابة عـلى الجماجم » . عجباً ! لماذا ؟ مقاعد ، ارائك ، اثاث ، ثريات ، مستراحات، فلماذا لا تستخدم هذه العظام ايضاً كورق ومثقلات ونشاف ؟ ان الإذلال سيكون تاماً اذا مــا امكننا ان نقرأ فوق احدى هذه الصلعات : « هنا فعل بيير وماريز الحب » . لكن لا : إن خير مقالب الكبوشيين هو انهم يفرضون ضحاياهم عـــلى عبادة الاحياء . لقد انصرفت السيدتان ، وها هي الايطالية الجميلة تحت الخطى في احد الممرات وهي تضع منديلاً على أنفها : فأنصرف بدوري ، تاركاً هــذا الحطام المسحور بحقد اقوى من الموت . الكبوشي ما يزال هنـــا ، مقطباً وملتحياً ،

---

١ ــ احد معسكرات الاعتقال النازية المشهورة . (هـ.م) .

أمام الموقف . أمرّ من غير ان أنظر اليه ، بشيء من الحرج ، كرائد من رواد المواخير امام نائبة المديرة : انه يعرف ماذا رأيت ، وهيكلي العظمي يمر امام هيكله العظمي . أخرج . السماء تمطر . تحت المطر ، جميع المدن الكبيرة تتشابه ، فلا تعود باريس في باريس ، ولا لندن في لندن : لكن روما تظل روما . لقد حطت سماء سوداء على المنازل ، وتحول الهواء الى ماء ، وما عاد بوسع الانسان ان يميز الأشكال . لكن ثلاثين قرناً من الزمن أشبعت الجدران بنوع من الفوسفور : إنني أسير تحت الماء بين ضياءات شمسية ناعمة. الرومانيون يهرولون وسط هذه الشموس الغارقة ، ضاحكين ، ملوحين بأدوات قديمة لا يبدو عليهم انهم يعرفون جيداً كيفية استخدامها : مظلات . أطل على ساحة تحت بحرية بين هياكل مطمورة ينقطع المطر، وتبرز الأرض : فإذا بهذه الهياكل آثار : معبد ، مسلة ، وباختصار هياكل عظمية . أدور حول البانتيون المتصدع . المسلة المتكورة تستند الى فيل لا تبدو عليه البتة سيماء السرور . ان هذا المجمع الافريقي يخدم مجد المسيحية . هي ذي روما : انها تخرج من الماء ، وقد جفت ، فإذا بها مقبرة عظام ملعونة . لقد انقضت الكنيسة بشراسة على الانصاب القديمة كما انقض الكبوشيون على زملائهم : فحين كان البابوات يسرقون برونز البانتيون ليضمنوا انتصار المسيح على الوثنيين ، كان عملهم هذا هو الآخر اغتصاباً للقبور . ان العهد القديم يعيش في روما حياة حاقدة وسحرية ، لأنهم منعوه من ان يموت نهائياً حتى يمكنهم ان يسترقوه . فكسب من ذلك تلك الابدية المرائية والقدرة على استعبادنا بدورنا : واذا كنا نميل الى ان نضحي بأنفسنا من اجل هذه الحجارة ، فهذا لأنها مسحورة . إن نظام الخرائب يسحرنا لأنه انساني ولا انساني معاً: انساني لأن البشر هم الذين أقاموه، ولا انساني لأنه ينتصب من تلقاء نفسه ، يحفظه كحول الحقد المسيحي ، ويكفي ذاته بذاته ، مشؤوماً ومجانياً كقبو الكبوشيين الذي غادرته لتوي .

(فرانس – اوبسرفاتور – العدد ١١٥ – ٢٤ تموز ١٩٥٢).

رسوم جياكومتي[1]

« عدة نساء عاريات ، رأيتهن في ملهى « أبي الهول » ، وأنا جالس في صدر القاعة . إن المسافة التي تفصل بيننا (أرض الصالة اللامعة التي تبدو وكأنه يستحيل عبورها بالرغم من رغبتي في اجتيازها) تأسر انتباهي بقدر ما تأسره النساء[2] » . والنتيجة : اربعة تماثيل صغيرة عصية المنال ، تقف متوازنة على موجة ليست شيئاً آخر سوى أرضية عمودية . لقد صنعهن كما رآهن : نائيات . لكن ها نحن أمام أربع فتيات طويلات حاضرات **حضوراً مربكاً** ، ينبجسن من الارض ، وعلى وشك السقوط عليها جميعهن معاً كغطاء علبة : « غالباً ما رأيتهن ، ذات مساء على الأخص ، في حجرة صغيرة ، في شارع ايشوديه ، قريبات كل القرب وحافلات بالوعيد » . إن المسافة تنتمي في نظره ، وهي بعيدة عن أن تكون حادثاً عارضاً ، الى طبيعة الشيء الصميمية . إن هاتيك العاهرات اللواتي يقفن على بعد عشرين متراً — عشرين متراً لا يمكن عبورها — قد ثبتهن الى الأبد تحت ضوء رغبته التي بلا أمل. أما مرسمه فعبارة عن أرخبيل فوضى من تباعدات متفاوتة . على الجدار تقف الالهة — الام كوسواس مهيمن اذا تراجعتُ تقدمتْ ، وهي على أقرب ما يكون عندما أكون على أبعد ما يكون . وهذا التمثال الصغير ، عند قدمي ، إن هو إلا عابر سبيل ملموح من خلال مرآة السيارة العاكسة : فهو في سبيله الى الاختفاء . ومهما اقترب ، يظلّ

---

١ – بمناسبة معرض لرسوم جياكومتي . « هـ . م »

٢ – رسالة الى ماتيس ، تشرين الثاني ١٩٥٠ .

على نفس البعد عني . إن هذه الوحدانيات تردّ الزائر وتدفعه بكل الطول الذي لا يمكن اجتيـــازه لصالة ، أو لممشى معشوشب ، أو لبقعة جرداء لم يجرؤ على عبورها . انها تشهد على الشلل الغريب الذي ينقضّ على جياكومتي عندمـا يرى قريبه . وليس ذلك لأنه من أعداء المجتمع : فما هــذا الحذر إلا نتيجة اندهاش يمازجه الخوف ، والاعجاب على الغالب ، والاحترام أحياناً . صحيح إنه يبتعد عن الناس : لكن الانسان هو الذي اخترع البعد ، وهذا البعد ليس له من معنى إلا في مدى إنساني . فهو يفصل هيرو[1] عن لياندر ، وماراتون[2] عن أثينا ، لكنه لا يفصل حصاة عن حصاة أخرى . لقـد فهمت معنى هذا ذات مساء من شهر نيسان ١٩٤١ : كنت قد أمضيت شهرين في معسكر للأسرى ، ويصح أن أقول في علبة سردين ، ولقد عرفت فيه تجربة التحاذي المطلق. فقد كان جلدي هو حد مجالي الحيوي ، ولقد كنت أحس ليل نهار بحرارة كتف او كشح علي . ولم يكن في هذا ما يزعج : فالآخرون هم أيضاً أنا . وفي ذلــك المساء ، مساء حريتي الأول ، دفعت باب أحد المقاهي ، وأنا أحس بالغربة في مدينتي ، مسقط رأسي،نظراً الى انني لم أكن التقيت بعد بأحد من أصدقائي الأقدمين. وسرعان ما تلكني الخوف – أو شبه خوف – إذ انني لم أستطع أن افهم كيف ان تلك المباني الربعة البطينة يمكن ان تحتوي على مثل هــذه الصحارى . كنت أشعر بالضياع : كان رواد المقهى القلائل يبدون لي اكثر بعداً من النجوم . كان لكل منهم الحق في قسم كبير من الخوان ، وفي طاولة كاملة من الرخام ، وكان لا بـد مع ذلك ، كي ألمسهم ، من ان أجتاز « الارضية اللامعـة » التي تفصلني عنهم . واذا كان اولئك الرجال ، الذين كانوا يلمعون ويبرقون ، وهم على أتم مـا يكون من الراحة في هالة الغاز الممدد التي تحيط بهم ، اذا كانوا قد بدوا لي عصيي المنال، فهذا لأنني فقدت الحق في أن اضع يدي على كتفهم ، على فخذهم ، وفي أن ادعو أحدهم « ايها الرأس الصغير » . كنت قد عدت الى المجتمع البورجوازي ، وكان

---

١ – كاهنة معبد فينوس ، أحبت لياندر ، لكنه اغرق نفسه . « ه . م »
٢ – قرية يونانية . « ه . م »

واجباً علي ان أتعلم من جديد الحياة «عن مسافة محترمة» ، وكان خوفي المفاجيء من حشدهم يفضح أسفي الغامض على الحياة الجماعية التي أقصيت عنها الى الأبد. وكذلك الحال مع جياكومتي : فالمسافة عنده ليست انعزالاً ارادياً ، ولا حتى تراجعاً : انها تطلّب ، طقس احتفائي ، حسّ بالصعوبات. انها - ولقد قال ذلك بنفسه[1] - نتاج قوى تجاذب وقوى تنابذ. واذا كان لا يستطيع ان يتخطى تلك الامتار من الأرضية اللامعة التي تفصله عن النساء العاريات ، فهذا لأن الخجل أو الفقر يسمّرانه على مقعده. لكنه اذا كان يشعر الى هذا الحد بأنها غير قابلة للاجتياز ، فهذا لأنه يرغب في ان يمس تلك الأجساد المترفة. إنه يرفض التلاصق ، وعلاقات الجوار الطيبة : لكن هذا لأنه يريد الصداقة ، الحب. انه لا يجرؤ على أن يأخذ لأنه يخاف من أن يؤخذ. ان تماثيله الصغيرة متوحدة : لكن اذا ما وضعتموها معاً ، بأي شكل كان ، فإن توحدها يوحد بينها ، فتتشكل على حين غرة مجتمعاً سحرياً صغيراً : « عندما نظرت الى الوجوه التي وضعت كيفما اتفق على الارض لتخلي الطاولة ، ادركت انها تشكل زمرتين بدتا لي تتجاوبان مع ما كنت اسعى اليه. وثبتُ الزمرتين على قواعد دونما أدنى تعديل ... » . إن كل معرض لجياكومتي انما هو شعب. لقد نحت رجالاً يجتازون ساحة دون أن يشاهد احدهم الآخر. فهم يتقابلون ، كل منهم غارق في وحدته المطلقة ، ومع ذلك **فانهم معاً** : انهم سيتوارون عن انظار بعضهم البعض ، لكن هذا ما كان ليحدث لولا انهم سعوا الى الاتصال. ولقد عرّف جياكوميتي عالمه خيراً مما يمكنني ان أفعل عندما كتب عن احدى زمراته بأنها تذكره « بركن في غابة رأيتها طوال سنوات عديدة ، اشجارها بدت لي دوماً بجذوعها العارية المشوقة ... وكأنها اشخاص ثابتون في سيرهم يتحادثون » . فما هذه المسافة الدائرية - التي يمكن للكلام وحده ان يعبرها - إن لم تكن المفهوم السلبي ، **الفراغ** ؟ إن جياكومتي ، الساخر ، الحذر ، الاحتفائي ، الحنون ، يرى الفراغ في كل مكان. ستقولون : في كل مكان ، كلا. فهناك أشياء تتلاصق ،

---

١ - رسالة الى ماتيس ، تشرين الثاني ١٩٥٠ .

تتلامس . لكن جياكومتي ، بالضبط ، غير واثق من شيء ، ولا حتى من هذا . لقد سحر طوال أسابيع كاملة بأطراف كرسي : لكنها لم تكن تمس الأرض . ان الجسور مقطوعة بين الأشياء ، بين البشر . والفراغ ينساب في كل مكان ، وكل مخلوق يفرز فراغه الخاص . ولقد اصبح جياكومتي نحاتاً لأنه واقع فريسة وسواس الفراغ . فقد كتب بصدد تمثال صغير : « إنه أنا ، حاثاً الخطى في شارع تحت المطر » . إن النحاتين نادراً مـا يصنعون تماثيلهم الشخصية . واذا حاولوا أن ينفذوا « صورة الفنان بريشته » ، نظروا الى أنفسهم من الخارج ، في مرآة : انهم أنبياء الموضوعية . لكن تصوروا نحاتاً غنائياً : ان ما يريد أن يعبر عنه هو شعوره الداخلي ، ذلك الفراغ الذي يمتد ما امتد النظر والذي يطوقه ويفصله عن ملجأ ، وهجرانه تحت العاصفة. إن جياكوميتي نحات لأنه يحمل فراغه كما يحمل الحلزون قوقعته ، ولأنه يريد ان يكشف عن هذا الفراغ تحت جميع الوجوه وفي جميع الأبعاد . فأحياناً يتفاهم مع هذا المنفى الصغير الذي يحمله معه في كل مكان واحياناً يأخذه الاشمئزاز منه . قد يأتي صديق ليقيم عنده ، فيسر جياكوميتي بذلك في البداية ، ثم سرعان ما يأخذه القلق : « عند الصباح افتح عيني : لقد وضع سراويله وسترته على فراغي » . لكنه ، في أحيان اخرى ، يسير بحذاء الجدران ، ويلصق نفسه بالأسوار : فما الفراغ حوله إلا وعد بسقوط ، بانهيار ، بانهيال . وعلى كل حال ، يتوجب عليه ان يشهد عليه .

هل يكفي النحت لذلك ؟ ان الوجه ، عندما يخرج من بين أصابعه ، يكون على « بعد عشر خطوات » ، على « بعد عشرين خطوة » ، ومهما تفعلوا يبقَ على هذه الحال . والتمثال نفسه هو الذي يقرر المسافة التي ينبغي ان ننظر اليه منها ، كما تقرر آداب البلاط المسافة التي يجب ان يخاطب الملك منها . إن الواقعي يوّلد الـ No Man's Land [1] التي تحيط به . وكل وجه من وجوه جياكوميتي هـــو جياكوميتي نفسه منتجاً عدمه المحلي الصغير . لكن كل هذه الحضورات الخفيفة الوطء ، التي تخصنا كأسمائنا ، كظلالنا ، لا تكفي لتوجد عالمـاً . فهناك ايضاً

---

١ ـ هي الأرض الجرداء المنزوعة السلاح التي تفصل بين حدود دولتين . « هـ . م »

الفراغ، تلك المسافـة الكونية التي تفصل اي شيء عن أي شيء . إن الشارع فـارغ تحت الشمس : **وفي هذا الفراغ** يظهر شخص على حين غرة . ان النحت يخلق الفراغ بـدءاً **من الامتلاء** : فهل يستطيع ان يُظهر الامتلاء منبثقاً وسط فراغ سابق ؟ لقد حاول جياكوميتي مئة مرة ان يجيب على هـذا السؤال . فتكوينه « القفص » يتجاوب « مع الرغبة في هدم قاعـدة التمثال وفي الحصول على فسحة **محدودة** لتنفيذ رأس ووجه » . ان المشكلة كلها تكمن ههنا : فالفراغ سيكون سابقاً على الكائنات التي تعمره ، سحيق القدم ، اذا ما حصر اولاً بين جدران . وهـذا « القفص » هو « غرفة رأيتها ، بـل رأيت ستائر خلف المرأة ... » . وينحت في مرة أخرى « تمثالاً صغيراً في علبة بـين علبتين هما عبارة عن منزلين» . وخلاصة القول انه يؤطر اشخاصه : فهم يحتفظون، بالنسبة الينا ، بمسافة وهمية ، لكنهم يعيشون في فسحة مسوّرة تفرض عليهم مسافاتها الخاصة ، في فراغ مصنوع مسبقاً لا يتوصلون الى ملئه ، ويعانون منه بدل ان يخلقوه . وما هذا الفراغ المؤطر العامر إن لم يكن لوحـة ؟ إن جياكوميتي ، الغنائي حين ينحت ، يصبح موضوعياً حين يرسم : انه يحاول ان يثبت معـالم آنيت أو ديبغو كما تبدو في غرفة فارغة ، في مرسمه المقفر . لقد حاولت أن ابين في مكان آخر انه أتى الى النحت كما يأتي الرسام لأنه يعالج التمثال الجصي الصغير كما لو إنه شخصية في لوحة[1] : فهو ينسب الى تماثيله الصغيرة مسافة وهمية وثابتة. وأستطيع ان أقول، على العكس ، انه يأتي كنحات الى الرسم لأنه يتمنى لو اننا نحسب الفسحة الوهمية التي يحدهـا الاطار فراغاً **حقيقياً** . فالمرأة الجالسة التي انجز رسمها ، يود لو اننا ندركها عبر كثافات الفراغ، يود لو ان قماش اللوحة ماء راكد، ولو اننا نرى اشخاصه في اللوحة كما كان رامبو يرى صالوناً في بحيرة : من خلال الشفافية . ترى هـل هو رسام ، هو الذي ينحت كما يصور الآخرون ، ويرسم كما ينحت الآخرون ، ام هو نحـات ؟ انه ليس هذا ولا ذاك ، انه هذا

---

١ – « كان اول من أدرك ضرورة نحت الانسان كما يرى ، اي عن مسافة . وهو ينسب الى اشخاصه الذين من جص مسافة مطلقة كالمسافة التي ينسبها الرسام الى ساكني لوحته » .

وذاك . رسام ونحات لأن العصر لا يسمح بأن يكون نحـاتاً ومهندساً معمارياً : نحات ليعيد لكل فرد عزلته الدائرية ، ورسام ليضع من جديد البشر والاشياء في العالم ، اي في الفراغ الكوني الاكبر ، ولهذا كثيراً ما يحدث له ان ينحت ما كان تمنى في البداية أن يرسمه[1] . لكنه يعرف ، في أحيان اخرى ، ان النحت (أو الرسم في حالات اخرى) هو وحده الذي يسمح له بـ «تنفيذ انطباعاته » . وعلى كل ، فإن هذين النشاطين متكاملان وغير قابلين للانفصال : انهما يسمحان له بأن يعالج مشكلة علاقاتـــه مع الآخرين من جميع وجوهها ، سواء أجاءت المسافة منهم ، ام منه ، ام من العالم .

* * *

كيف السبيل الى تصوير الفراغ ؟ يبدو أن ما من أحد حاول ذلك قبـــل جياكوميتي . فمنذ خمسمئة عام واللوحات ممتلئة حتى لتكاد تنفجر : ومن هنـا يُدخل اليها الكون بالقوة . اما جياكوميتي فيبدأ بنفي العالم من لوحاته : فأخوه دييغو ، الوحيد ، الضائع في بهو محطة ، كافٍ وحده . لكن لا بد ايضاً من تميز هذا الشخص مما يحيط به . والرسامون يتوصلون الى ذلك عادة بتعميق معالمـه وملامحه وفصلها بخطوط . لكن الخط هو نتيجة تقاطع مساحتين : والفراغ لا يمكن أن يؤخذ على انه مساحة ، وكم بالاحرى على انـــه حجم . والرسامون يفصلون بواسطة الخط الحاوي من المحتوى : لكن الفراغ ليس بحاوٍ . هل بيننا من سيقول ان دييغو « ينفصل » عن ذلـــك الحاجز الذي يقبع وراءه ؟ كلا : فعلاقة « الشكل – المضمون » لا توجد إلا بنسبة الى مساحات مسطحة نسبياً . وذلك الحاجز البعيد لا يمكن أن يكون بمثابة « خلفية » بالنسبة الى دييغو اللهم إلا اذا أسند ظهره اليه . وبكلمة واحـدة : ليس له من دخل به . او بالاحرى بلى : ما دام الرجل والشيء موجودين في لوحة واحدة ، فلا بـد أن تقوم بينهما

---

١ – سبيل المثال « الوجوه التسعة » (١٩٥٠) : « لقد اخذتني رغبة عارمة في رسمها ، في الربيع الماضي » .

علاقات تطابق معينة (ألوان ، اصباغ ، تناسبات) تمنح اللوحة وحدتها. لكن هذه التطابقات يشطبها في الوقت نفسه العدم الذي يتموضع بينها . كلا : ان ديبفو لا ينفصل عن خلفية السور الرمادية . انه ههنا ، والسور ههنا ، هـذا كل شيء . لا شيء يطوقه ، لا شيء يحتويه : **انه يظهر** مفرداً وحيـــداً في اطار الفراغ الكبير . ان جياكوميتي يرجعنا ، في كل لوحة من لوحاته، الى لحظة الخلق من العدم . وكل لوحة من لوحاته تجدد التساؤل الميتافيزيقي القديم : لمَ وجد هذا الشيء بدلاً من ألا يكون هناك وجود لأي شيء ؟ ومع ذلك فإن هناك شيئاً ما هناك ذلك الظهور العنيد ، غير القابل للتبرير ، والمضاف عن غير ما حاجة اليه. ان هذا الشخص المصور يبعث على الهلوسة لأنـــه يقدم نفسه تحت شكل **ظهور استفهامي .**

* * *

لكن كيف السبيل إلى تثبيته على قماش اللوحـــة من غير أن يؤطر ببعض الملامح ؟ ألن ينفجر في الفراغ كسمكة من سمك الاعماق السحيقة اجتذبت الى سطح الماء ؟ كلا : فالخط يمثل هرباً ملجوماً،يجد توازناً بين الخارجي والداخلي ، ينعقد حول الشكل الذي يتخذه الموضوع تحت ضغط قوى الخارج . انـــه رمز العطالة والسلبية. لكن جياكوميتي لا يعتبر التناهي تحديداً مكابراً منه : فانسجام الواقع وامتلاؤه وتعيّنه ليست إلا نتيجة واحدة وحيـــدة لقدرته الداخلية على التوكيد . ان « الظهورات » تتوكد وتتحدد بتعريفها نفسها . ان الموضوع ، الشبيه بتلك المنحنيات الغريبةالتي يدرسها الرياضيون والتي تكون مغلِقة ومغلَّقة في آن واحد ، هو يجد ذاته غلاف نفسه . ذات يوم ابدى جياكوميتي ، وقـــد شرع برسمي ، دهشته وقال : « يا للكثافة ، يا لها من خطوط بارزة قوية ! ». ولقد كانت دهشتي اعظم من دهشته ايضاً لأنني اعتقد أن لي وجهاً رخواً بما فيه الكفاية شأن سائر الناس . لكن هذا لأنـــه رأى في كل قسمة من قسماته قوة منجذبة باتجاه المركز . ان الوجه يرتد على ذاته ، فلكأنه دائرة تنغلق . دوروا حوله فلا تجدوا خطوطاً فاصلة بالمرة : لا شيء سوى الامتـــلاء . ان الخط هو

بداية النفي ، انتقال الكائن الى اللاكينونة . لكن جياكوميتي يعتـــبر الواقعي ايجابية خالصة : **هناك** كينونة ، ثم على حين غرة لا يعود لها وجود : لكن من المستحيل تصور اي انتقال كان من الكينونة إلى العـــدم . لاحظوا كيف ان الملامح الكثيرة التي يرسمها هي **داخلية** بالنسبة الى الشكل الذي يصفه . انظروا كيف انها تمثل علاقات صميمة بين الكائن وذاته ، ثنية سترة ، غضن وجـــه ، نتوء عضلة ، اتجاه حركة . ان جميع هـــذه الخطوط منجذبة نحو المركز : فهي تهـــدف إلى تضييق النطاق ، ترغم العين على تتبعها ، وترجعها دوماً إلى مركز الوجه ، فلكأن الوجه يتقلص تحت تـأثير مادة قابضة : وفي مدى دقـــائق سيصبح ضخمـــاً كقبضة ، كرأس جيفارو . ومع ذلك فإن حدود الجسد غير مرسومة بالمرة : فأحياناً تنتهي الكتلة الجسدية الثقيلة على نحـو غامض ، مراءٍ ، بهالة داكنة مبهمة ، في مكان ما تحت تشاجر الخطوط البارزة ، واحياناً أخرى لا تنتهي ، بكل ما في الكلمة من معنى : فتضيع معـــالم الزراع او الكشح في رأرأة أنوار تموهها . ان جياكوميتي يجعلنا نخضر دونما سابق انذار عملية مفاجئة لاستئصال المادية : هو ذا رجل يصلب ساقاً فوق أخرى ، فطالمـا انني لا انظر إلا إلى وجهه ونصفه العلوي ، فإنني أحافظ على قناعتي بأن له قدمين ، بل ربما خيل إلي انني اراهما . لكن اذا ما نظرت اليهما ، فإنهما تتنسلان ، وتتحولان إلى ضباب مضيء ، ولا أعود أعرف اين يبـــدأ الفراغ واين ينتهي الجسم . ولا تحسبوا انا امام واحدة من عمليات التفسيخ التي حاولها مـــاسون [1] ليعطي الاشياء نوعـاً من كلية الحضور بتوزيعها على كل اللوحة . فإذا كان جياكوميتي لم يحدّ الحذاء ، فليس هذا لأنه يظنه بلا حدود، بل لأنه يعتمد علينا لنعطيه حداً. والواقع ان هذا الحذاء ههنا ، ثقيلاً وكثيفاً . ويكفي ، كي أراه ، ألا أنظر اليه تماماً . وكي نفهم هـــذه الطريقة ، علينا بدراسة الرسوم الاوليـة التي يرسمها جياكوميتي احياناً لتماثيله . اربع نساء على قاعدة تمثـال : حسناً . فلننتقل الى الرسم : هو ذا الرأس والعنق ، مكتملي المعـــالم ، ثم لا شيء ، ثم لا شيء ، ثم

---

١ ــ اندريه ماسون : فنان سيريالي فرنسي معاصر . « هـ . م » .

منحنى مفتوح يدور حـول نقطة : البطن والسرة . وهي ذي جرعة من ساق ، ثم لا شيء ، ثم قسمتان عموديتـــان ، والى الاسفل قسمتان أخريان . هذا كل شيء . امرأة بكاملها . فماذا فعلنا ؟ استخدمنا علمنا لنـــوطد الاستمرارية من جديد ، وعيوننا لنعيـــد لصق هذه الاعضاء المتناثرة : لقد رأينا على الورق الأبيض كتفين وذراعين ، رأيناها لأننـــا تعرفنا الرأس والبطن . ولقد كانت هذه الاعضاء موجودة بالفعل ، وإن لم تكن معطاة لنـــا بالخطوط . وهكذا نتصور احيـاناً افكاراً صاحية وكاملة ليست معطاة لنا بالكلمات . فما الجسم ، بين النهايتين القصويين ، سوى تيـــار يمر . ونحن نقف حيال الواقعي الصرف ، توتر الورق الأبيض اللامرئي . لكن الفراغ ؟ أليس متمثلاً ، هـــو الآخر ، في بياض الورقة ؟ بالضبط : ان جياكوميتي يرفض عطالة المادة وعطالة العدم المحض معاً . فما الفراغ عنده الا امتلاء متمدد، منبسط ، وما الامتلاء إلا فراغ موجه . ان الواقعي يتألق تألقاً .

* * *

هل لاحظتم الوفرة اللامحدودة للقسمات البيضاء التي تثلم الصدور والوجوه ؟ ان ديغو ذاك ليس مخيّطاً بمتانة ، بـل هو ملفوق لفقاً كما تقول الخياطات . ام لعل جياكوميتي يريد « ان يكتب بيضاء على خلفية سوداء » ؟ تقريباً . ان هدفه لم يعد الآن ان يفصل الممتلىء عن الفـارغ بل ان يصور الامتلاء بالذات . والحال ان الامتلاء واحد ومتنوع معاً : فكيف السبيل الى تفريقه من غير ان يقسم ؟ ان القسمات السود خطرة : فهي تجازف بأن تخدد الكائن وتشققه . واذا ما استخدمت في تأطير عين ، وكم فمٍ ، فقد نظن ان هناك نواسير من الفراغ في قلب الواقع . اما تلك الأخاديد البيض فهي موجودة لتشير من غير ان تظهـــر نفسها : انها ترشد العـــين ، تفرض عليها حركاتها ، وتذوب تحت النظر . لكن الخطر الحقيقي لا يكمن ههنا . نحن نعرف نجـــاح آرسنبولدو ، ونجاح خضاره المكتومة ، واسماكه المنضدة . فما الذي يعجبنا في هذا الغش ؟ ألا يمكن أن يكون السبب هو ان هذه الطريقة مألوفةلدينا منذ زمن بعيد ؟ ولو كان رسامونا

جميعهم آرسنبولدو ، كل بطريقته الخاصة ؟ صحيح انهـــم لن يتنازلوا لتركيب رأس انساني من يقطين وبندوره وفجل . لكن ألا يركبون يومياً وجـــوهاً من زوج من العيــون ، ومن انف واذنين واثنتين وثلاثـــين سناً ؟ أين الفرق ؟ اذا اخـــذنا قطاعاً من لحم وردي ، وثقبنا فيه ثقبين ، وغرسنا في كل منهما كرة ملونة ، وصنعنا زائدة أنفية وزرعنـــاها ، كأنف مزين ، تحت نقرة العينين ، وحفرنا ثقباً ثالثاً وزيّناه بحصى ابيض ، أفـلا نكون قد استبدلنا وحدة الوجه غير القابلة للانحلال بجملة متناسقةمن اشياء غريبة غير مألوفة ؟ ان الفراغ ينساب في كل مكان : بين العينين والجفون ، بين الشفتين ، في المنخرين . ويصبح الرأس بدوره ارخبيلاً . قد تقولون ان هذا الحشد الغريب يطابق الواقع ، وان طبيب العيون يستطيع ان يستأصل العين من المحجر ، وان طبيب الاسنان يستطيع ان يقلع الاضراس . هذا جائز . لكن مـــا الذي ينبغي ان يرسم ؟ ما هو كائن ؟ ما نراه ؟ وماذا نرى ؟ ان شجرة الكستناء تلك التي تحت نافذتي قد جعل منهـا البعض كرة ضخمة متماسكة متحدة راجفة ، وصوّر آخرون أوراقها واحـدة واحدة مع عروقها . ترى هل أرى كتلة مورقة أم وفرة كثيرة العدد ؟ أوراقاً أم كتلة أوراق ؟ يقيناً ، هذا وذاك معاً . لا هـــذا تماماً ولا ذاك تماماً . وأنا أرتد باستمرار من هذا الى ذاك وبالعكس . تلك الاوراق ، كلا : فأنا لا أراهـا بتمامها ، وأظن انني على وشك ان أمسك بها ثم أضيع فيها . أما تلك الكتلة من الاوراق فإنها تتفسخ عندما يمكنني ان ألمسها . وخلاصة القول انني أرى تلاحماً رابلاً ، تشعثاً ملتفاً . حاولوا إذن ان ترسموا شيئاً كهذا ! ومـع ذلك فإن جياكوميتي يريد ان يرسم مـا يراه ، تماماً كما يراه . يريد لوجوهه أن تذهب وتجيء بلا انقطاع من المتصل الى المنقطع ، في قلب فراغهـا الأولي ، على لوحته الساكنة . يريد للرأس ان ينعزل بنفسه لأنـــه مستقل بذاته ، ويريد في الوقت نفسه ان يستعيده الجسم ، ألا يعود إلا مئفاقاً[1] للبطن بالمعنى الذي يقال به عن

١ – منظار لرؤية الآفاق بالرغم من العقبات التي تحول دون رؤيتها من قبل العين المجردة . « هـ . م » .

أوروبا انها شبه جزيرة آسيا . أما العينان والأنف والفم ، فيريد ان يجعل منها أوراقــاً في شجرة منفصلة فيما بينها وذائبة جميعها معــاً . وهو يتوصل الى ذلك : وإنما هذا هو نجاحه الأكبر . كيف ؟ برفضه ان يكون أكثر دقة من الادراك ؟ ولا نقصد بذلك انه يرسم على نحو مبهم ، بل على العكس ، انه يوحي بدقة الكينونة التامة من خلال عدم دقة المعرفة . ان هذه الوجوه تتطابق ، في ذاتها أو في نظر آخرين يتمتعون ببصر أحدّ وأثقب ، في نظر ملائكة ، تتطابق كل التطابق مع مبدأ التفرد . وهي محددة حتى في أدق تفاصيلها . وهــذا شيء نعرفه من النظرة الأولى : وخلاصة القول اننــا نتعرف دييغو ، آنيت ، على الفور . وهذا وحده يكفي ، هذا إذا كانت هناك من حاجة ، لغسل جياكومتي من تهمة النزعة الذاتية . لكننا لا نستطيع في الوقت نفسه أن ننظر الى اللوحــة من غير ان نشعر بالضيق : إذ تأخذنا الرغبة ، بالرغم منــا ، في طلب مصباح كهربائي او مجرد شمعــة . أهو ضباب ، المساء الذي يرخي سدوله ، أم هي عيوننا قد تعبت ؟ هل يخفض دييغو جفنيه ، أم هو رافعهما ؟ أهو يتناوم ؟ أهو يحلم ؟ أم هو يترقب ؟ يقيناً ، يحدث للانسان ان يطرح على نفسه هذه الاسئلة في معرض للوحات رديئة ، أمام لوحة خبيثة مترجرجة الخطوط الى حــد تصبح معه جميع الاسئلة ممكنة من غير ان يفرض اي منها نفسه . لكن هــذا اللاتعيُّن الناجم عن عدم المهارة لا علاقة له بلا تعين جياكوميتي المدروس : بل أليس من الواجب أن نسمي هذا الأخير « ما فوق التعيّن » ؟ انني ألتفت نحو دييغو ، وها هو ، بين لحظة وأخرى ، ينــام ، يسهر ، ينظر الى السماء ، يشخص بعينيــه نحوي . كل شيء حقيقي ، كل شيء واضح : لكن إذا أملت رأسي قليلاً ، إذا غيرت اتجاه نظري ، فإن الوضوح يتبخر ويحل محله وضوح آخر . وإذا مــا سئمت الأخــذ والرد ، وأردت أن أستقر على رأي ، فإنني لا أملك من وسيلة سوى ان أنصرف بأكبر سرعــة ممكنة . وسوف يظل أيضاً هشاً ومتأرجحاً : وهكذا فإنني عندما اكتشف وجهاً في النار ، في بقعة حبر ، في زخرفة سجادة ، ينكمش الشكل الذي ظهر على حين غرة ، ويفرض نفسه عليّ ، لكن بالرغم من

أني لا أستطيع ان أراه بغير الصورة التي أراه بها ، فإنني أعرف ان آخرين سيرونه بصورة مغايرة . لكن الوجه في لهيب النار ليس له من حقيقة البتة : أما في لوحات جياكوميتي فإن ما يغيظنا ويسحر ألبابنا في آن واحد هو انها تشتمل على حقيقة واننا واثقون من ذلك : انها ههنا ، تحت اليد ، بمجرد ان أبحث عنها. ويكل نظري وتتعب عيناي : فأعدل . وذلك بقدر ما أكون قد بدأت أفهم : إن جياكوميتي يملكنا لأنه قلب معطيات المشكلة . هي ذي لوحة لآنجر[1] : إذا نظرت الى طرف أنف الجارية ، فإن باقي الوجه يصبح غائماً ، زبدة وردية اللون ، تلطخها الشفتان بأحمر فاتح . وإذا ما ثبت ناظري الآن على الشفتين ، فإنهما سيخرجان من الظلمة ، نديتين ، منفرجتين ، وسيختفي الانف وقد تأكّله لاتمايز الخلفية : لكن لا أهمية لهذا ، فأنا أعرف انني أستطيع ان استدعيه عندما يحلو لي ، وهذا ما يطمئنني . والحال على عكس ذلك مع جياكوميتي : فكي يبدو لي أحد التفاصيل واضحاً جلياً مطمئناً ، يلزم ويكفي ألا أجعل منه الموضوع الصريح لانتباهي . وما يوحي بالثقة ، إنما هو ما ألمحه بطرف عيني . فكلما تأملت في عيني ديبغو ، استعصى عليّ فك لغزهما . لكني أحزر وجود وجنتين متهدلتين بعض الشيء ، وابتسامة غريبة في طرف الشفتين . وإذا ما دفع تعلقي التعيس باليقين بنظري الى الهبوط حتى الفم ، فسرعان ما يفلت مني كل شيء كيف هو ؟ أقاسٍ ؟ أمرّ ؟ أساخر ؟ أمنفرج ؟ أمزموم ؟ وبالقابل فإن العينين اللتين خرجتا تقريباً من حقل رؤيتي ، أعرف الآن انهما نصف مغمضتين . ولا شيء يمنعني من الاستمرار في الدوران وقد سيطر عليّ هذا الوجه الشبح الذي يتكون ، وينحل ، ويتكون من جديد باستمرار من خلفي . والشيء المدهش هو انني أؤمن بذلك . كما في الهلوسات : ففي البداية تحف بك من جانب ، فتستدير: لم يتبق منها شيء . لكن من الجانب الآخر ، بالضبط...

* * *

[1] – رسام فرنسي (١٧٨٠ – ١٨٦٧) . و « الجارية » لوحة مشهورة له . « هـ . م » .

هذه الوجوه الخارقة ، اللامادية الى درجـة تصبح معهـا شفافة في غالب الاحيان ، والواقعية الى أقصى حدود الشمول والامتلاء حتى انهـا لتؤكد نفسها كضربة تسددها قبضة يـد ولا يعود في وسع الانسان ان ينساها ، هـل هي ظهورات أم اختفاءات ؟ كلا الشيئين معاً . إنها تبدو أحياناً شافة الى درجـة يكف معها المرء عن التساؤل عن رؤوسها : بل هو يقرص لحمه ليعرف هل هي موجودة حقاً . وإذا ما عاند في مراقبتها ، فإن اللوحة بكاملها تأخذ بالحيـاة : ينداح على الوجوه بحر داكن ويغرقها ، ولا يبقى منها شيء سوى سطح ملطخ بالسخام ، ثم تنسحب الموجة ، فتظهر اللوحـة من جديد ، بيضاء عارية ، تلمع تحت المـاء . لكن هذه الوجوه لا تعـاود الظهور إلا لتؤكد نفسها بعنف ، كصرخات مكتومة تصل الى قمة جبل ، ويعرف من يسمعها انهـا كانت ، في مكان ما ، صرخات استغاثة أو ألم . ولعبة الظهور والاختفاء ، الهرب والتحدي هذه تضفي عليها سيماء من الغنج والدلال . إنهـا تذكرني بغالاتي[1] التي كانت تهرب من حبيبها تحت أشجار الصفصاف وتتمنى في الوقت نفسه لو يراهـا . متدللة ، أجل ، وأنيسة لأنها كلها في حالة فعل ، ومنكوبة بسبب الفراغ الذي يحيط بها: إن هذه المخلوقات التي من عدم تبلغ ذروة امتلاء الوجود لأنها تتوارى عنا وتضللنا . إن للساحر ثلاثمئة شريك متواطيء كل مساء : المتفرجون أنفسهم وطبيعاتهم الثانية . إنه يعلق بكتفه ذراعاً خشبية في كم أحمر جميل . وهـذا الجمهور يطالب بأن تكون هناك ذراعان، في كمّين من نفس القماش. وهو بالفعل يرى ذراعين ، كمّين ، ويكون راضياً . وفي أثناء ذلك، تكون ذراع حقيقية ، متشحة في قمـاش أسود ، لامرئية، قـد امتدت لتأتي بأرنب وبورق لعب وبسيجارة متفجرة . وفن جياكوميتي قريب من فـن الساحر . ونحن ضحـاياه المخدوعون وشركاؤه المتواطئون . ولولا جشعنا ، وتعجلنا الطائش ، وأخطـاء حواسنا التقليدية ، وتناقضات إدراكنا ، لما توصل الى بعث الحياة في لوحاته . إنه يعمل بعد تروٍّ ، وفقاً لما يراه ، لكن على الأخص وفقاً لما يعتقد اننا سنراه.

١ – جنية أحبها الإله بوليفيم لكنها آثرت عليه الراعي آسيس . « هـ . م » .

وليس هدفه ان يقدم لنا صورة ، بل ان ينتج أخيلة تثير فينا ، وهي تهبنا ذاتها على ما هي كائنة عليه ، المشاعرَ والمواقف التي يبعثها فينـــا عادة لقاؤنا ببشر حقيقيين . قد يغضب الانسان او يذعر في متحف غريفان[1] حين يحسب أحــد تماثيل الشمع حارساً . ولا أسهل من تلفيق مقالب لذيذة حول هــذا الموضوع . لكن جياكوميتي لا يولي المقالب حبـــاً خاصاً . باستثناء مقلب واحد . مقلب نذر له حياته . فلقد فهم منذ زمن طويل ان الفنانين يعملون في الخيال واننــا لا نخلق إلا صوراً خادعة ، وهو يعرف أن « المسوخ المقلدة من قبل الفن » لا تثير لدى المتفرجين إلا خوفاً مصطنعاً . ومع ذلك فإنه لا يفقد الأمل : سوف يرينا ذات يوم صورة لدييغو شبيهة تماماً في الظاهر بغيرها من الصور . وسوف ينذرنا مسبقاً ، وسوف نعلم ان المسألة لا تعدو ان تكون وهماً ، خدعـــة باطلة أسيرة إطارها . ومع ذلك سوف نشعر يومذاك أمام اللوحة الخرساء بصدمة ، صدمة صغيرة للغاية ، كتلك الصدمة نفسها التي نشعر بها حين نكون عائدين الى البيت في ساعـة متأخرة من الليل ، فيقترب منـــا مجهول في الظلام . آنذاك سيعلم جياكوميتي انه ولّد فينا عن طريق رسومه انفعالاً حقيقياً ، وأن أخيلته التي لم تكف عن ان تكون وهمية ، قد كانت لها ، لبضع لحظات ، قدرات **حقيقية** . إنني أتمنى له ان ينجح قريباً في تحقيق هــذا المقلب الجدير بأن تحفظه الذاكرة . وإذا لم يتوصل ، فهذا لأنه ما من أحد يستطيع التوصل الى ذلك. وما من أحد ، على كل حال ، يستطيـع ان يذهب الى أبعد من ذلك .

(« الازمنة الحديثة » – العدد ١٠٣ – حزيران ١٩٥٤) .

---

١ – متحف فرنسي لتماثيل الشمع . « هـ . م » .

أسير البندقية

ألاعيب جاكوبو

لا شيء . إن تلك الحياة قد غارت . بعض تواريخ ، بعض وقائع ، ثم ثرثرة المؤلفين القدامى . لكن ليس ثمة من داعٍ لتتثبط همتنا ، فـ«البندقية تكلمنا[1]» . ان هذا الصوت ، صوت شاهد الزور ، الحادّ تارة ، الهامس طوراً ، الذي تقطعه هنيهات من الصمت ، انما هو صوتها . ان قصة تانتوريه[2] ، كما رسمت له في حياته من قبل المدينة التي رأى فيها النور ، تنمّ عن كراهية لا تخبو لها نار . ان مدينة الـ « دوج »[3] تعلّمنا انها صبّت كراهيتها على أشهر أبنائها . لكن من غير ان تفصح عن ذلك صراحة : بل هي تعرّض ، تلمّح ، تمر بالموضوع مروراً . وهذا الحقد الذي لا يروى له غليل هو كالرمل في انسيابه وعدم صلابته . انه برودة ، تجهّم ، رفض متشتت مخاتل أكثر منه عداء صريحاً . ولسنا نسأل أكثر من ذلك : ان جاكوبو يشن حرباً مجهولة النتائج على خصمه الذي لا يحصى له عدد ، وينهك قواه ، ويموت مقهوراً . هذا هو جوهر حياته . ونحن سنرى هذه الحياة بكاملها ، في عريها القاتم ، اذا ابعدنا اشواك الشائعات التي تسد

---

١ – واضح انه عنوان كتاب سياحي عن البندقية . (هـ.م) .

٢ – جاكوبو روبوستي المسمى بتانتوريه ، ولد في البندقية (١٥١٨ – ١٥٩٤) . خلف عدداً كبيراً من اللوحات الدينية والتاريخية . والقسم الاعظم من لوحاته موجود في قصر«الدوج» في البندقية . (هـ.م) .

٣ – لقب رؤساء جمهورية البندقية القديمة . (هـ.م) .

مدخلها .

ولد جاكوبو عام ١٥١٨ . كان ابوه صباغاً . وسرعان مـا تهمس البندقية في آذاننا بأن كل شيء قد بدأ على نحو سيء : « ففي حوالى ١٥٣٠ دخل الغلام الى مرسم لوتيسيان[١] بصفة تلميذ متدرب، لكن بعد بضعة اسابيع اكتشف تيسيان الذي كان آنذاك في عقده الخامس، اكتشف ان الغلام موهوب فطرده». هكذا: بلا مقدمات . وهذه القصة تعاود الظهور تحت جميع الاقلام بإلحاح لا بد ان يعجب له المرء في النهاية . سيقال : انهـا لا تشرف تيسيان . في الحقيقة ، كلا : أو على الاقل ليس **اليوم** ، ليس في نظرنا . لكن حين رواها فازاري[٢] عـام ١٥٦٧ ، ، كان تيسيان قد فرض نفسه كأستاذ لا منازع له منذ نحو نصف قرن من الزمن : لا شيء ادعى الى الاحترام من عدم قصاص طال به الأمد . ثم انـه كان ، تبعاً لمبادىء العصر ، السيد المطلق في مرسمه بعد الله : فهل ثمة من يفكر بأن ينكر عليه حقه في طرد مستخدم ؟ اما الضحايا فهي، على العكس ، موضع شبهة : من يدري إن لم تكن عينها شريرة ، هي التي وصمتها التعاسة الى الأبد ، وباتت قادرة على نقل العدوى الى الغير ؟ وخلاصة القول انهـا المرة الأولى التي تظهر فيها طفولة ملعونة في اسطورة الرسامين الايطاليين الذهبية . وأنا لا أشك في ان ثمة شيئاً ما هنا يستحق ان يلتقط : لكن فيما بعد . ان «صوت البندقية» لا يكذب ابداً بشرط ان نعرف كيف نسمعه . وسوف نصغي اليـه عندما تكون المعلومات قد توفرت لدينا . اما الآن فلا بد من ان نشير الى عدم صعوبة تصديق هذه الوقائع مهما تكن حقيقتها العميقة .

لم يكن تيسيان بالإنسان الدمث ، هذا شيء معروف . لكن جاكوبو كان في الثانية عشرة . والموهبة في الثانية عشرة ليست شيئاً ، وأي شيء يقـدر على

---

١ – زعيم مدرسة البندقية في الرسم ، خلف عـدداً من اللوحات الميتولوجية والدينيـة والتاريخية (١٤٧٧ – ١٥٧٦) . «هـ.م» .

٢ – جيورجيو فازاري : رسام ومؤرخ للفن الايطالي ، اشتهر بكتابه « حيـاة افاضل الرسامين والنحاتين والمهندسين » (١٥١١ – ١٥٧٤) . «هـ.م» .

محوها . ولا بد من الصبر ومن الوقت لتثبيت حذاقة هشّة وتحويلها الى موهبة . ومن غير المعقول ان يتخوف أكثر الفنانين شموخاً ، وهـــو في ذروة المجد ، من غلام صغير . لكن لنقبل بأن « المعلم » قد طرد التلميذ لغيرتـه منه . وهـــذا يعدل القول بأنه قد قتله . ان لعنة مجد من الامجـــاد القومية لهي ثقيلة الوطء ، ثقيلة الوطء للغاية . ولا سيما ان تيسيان لم يخطر له ان يفصح عن دوافعه الحقيقية كان ملكاً ، فقطب حاجبيه : فأغلقت جميع الابواب دون النعجة الجرباء . ان المهنة نفسها قد حرمت عليه .

طفل على قائمـة سوداء : هذا شيء لا يُشاهَـد يومياً . ويستيقظ الاهتمام ، ويتشوق الناس لمعرفة الكيفية التي نجا بها من هذه الخطوة العاثرة . لكنه شوق لا يجـدي : فخيط القصة ينقطع للحال ، في جميع الكتب معـــاً . ويصطدم القارىء بمؤامرة صمت : لا يريد احد ان يقول لنا إلام آلت حالته بـين الثانية عشرة والعشرين من عمره . ولقد حسب البعض انه سد الثغرة بتصوره انه كوّن نفسه بنفسه . لكننا نعرف ان **هذا** ، على وجه التحديد ، مستحيل ، والمؤلفون القدامى يعرفون ذلك خيراً منا أيضاً : ففي مستهل القرن السادس عشر كان فن الرسم ما يزال تقنية معقدة ، طقسية بعض الشيء ، يثقلها تشابك من أسرار وطقوس ، كان ما يزال مهارة أكثر منه علماً ، مجموعة طرائق أكثر منه منهجاً . فقواعد الحرفة ، والتقاليد ، وأسرار المرسم ، هذا كله يساهم في تحويل التلمذة الى إلزام اجتماعي والى ضرورة . وصمت مؤرخي السير يفضح حرجهم . فهـم لعجزهم عن التوفيق بين الشهرة المبكرة التي عرفها روبوستي الشاب وبين الحرمان الذي فُرض عليه ، يسدلون ستاراً من الظلام على الاعوام الثمانية التي تفصل هذا عن تلك . وهذا يمكن ان يعتبر إقراراً : ما من أحد طرد جاكوبو . وطالما انه لم يفطس من الهزال والقهر في مصبغة والده ، فلا بد انه عمل بصورة نظامية ، طبيعية ، في مرسم رسام نجهل عنه كل شيء سوى **انه لم يكن** تيسيان . ان الحقد يكون ذا مفعول رجعي في المجتمعات المتحفظة المنغلقة على ذاتهـا . واذا كانت بداية هذه الحياة الغامضة تبدو وكأنهـا بمثابة نذير بنهايتها الغامضة ، واذا كان

الستار المرفوع عن غرق أوقف بمعجزة من المعجزات يسدل على غرق بلا معجزة، فهذا لأن البندقية قد اتخذت كافة التدابير الكفيلة بدفع طفل من الاطفال بشيخوخته المستقبلة. لا شيء يحدث، ولا شيء يدوم، والميلاد هو مرآة الموت. وبين الاثنين لا وجود لغير الأرض المحروقة . ان كل شيء يتأكله النحس .

فلنعبر هذه السرابات . فمجال الرؤية من الجانب الآخر مفتوح ، والنظر يمتد حتى الأفق : وهكذا يظهر مراهق ينطلق بأقصى سرعة ويجري نحو المجد . ومنذ عام ١٥٣٩ ترك جاكوبو معلمه ليستقل بنفسه، وانتقل الى مرتبة **المعلمين**. وقد حصل رب العمل هذا على الاستقلال والشهرة وعلى زبائن ، وراح يستأجر بدوره عمالاً ، صناعاً متدربين . ولنحذر من الوقوع في الخطأ : ففي مدينة تغص بالرسامين ، والازمة الاقتصادية فيها تهدد بخنق السوق ، تكون «المعلمية» في العشرين من العمر استثناء . وللوصول اليها لا تكفي الجدارة ، ولا العمل ، ولا براعة السلوك ، إذ لا بد من الحظ . ولقد ابتسم كل شيء لروبوستي : فباولو كالياري[1] في العاشرة من العمر ، وتيسيان في الثانية والستين . وقد نجد بين هذا الطفل المجهول وبين هذا الشيخ الذي لن يتأخر ، بالتأكيد ، عن الاختفاء ، كثيرين من الرسامين الجيدين ، لكن تانتوريه هو وحده الذي يَعِد بأن يكون ممتازاً . وعلى كل حال ، لم يكن له من منافس بين أبناء جيله : اذن فالطريق مفتوح . والواقع انه عاش بضع سنوات أخرى على انطلاقته الأولى : فتضاعفت الطلبات ، وعرف الاستحسان العام ، استحسان الاعيان والنفوس الجميلة . وقد تنازل الآريتي[2] بشخصه لتهنئته . وقد تمتع هذا الشاب بالسهولات الفائقة الطبيعة التي تحتفظ بها العناية الالهية للمراهقين الذين هم على ابواب الموت.

ولم يمت وبدأت المتاعب : فقد دلل تيسيان على طول عمر مذهل ، وأحاط بديله الشاب بكل اهتمامات كراهيته . وتخابث العاهل المسن[3] وسمى رسمياً

---

١ - رسام ايطالي يلقب بالفيروني (١٥٢٨ - ١٥٨٨) . «هـ.م» .
٢ - بيير الآريتي : كاتب هجائي ايطالي (١٤٩٢ - ١٥٥٦) . «هـ.م» .
٣ - يقصد تيسيان . «هـ . م»

خلفَه، وكان ، كما هو متوقع ، الفيروني . وبدأ تنازل الآريتي يتحول الى فظاظة وراح النقد يقرص ، يعض ، يخدش ، يجعجع . وبكلمة واحدة ، بـــدأ يأخذ طابعاً عصرياً . وما كان هذا ليكون له من أهمية ، لو ان جـــاكوبو حافظ على حظوته لدى الجمهور . لكن على حين غرة أخذ الدولاب يدور . ففي الثلاثين من العمر ، أثبت وجوده ، ورسم « القديس مارك ينقذ العبد » ووضع في هـــذه اللوحة كل نفسه . كانت طريقته أن يدهش ويضرب بقوة ويفرض نفسه عـــن طريق المفاجأة . لكنه كان أول من خاب أمله ، ولأول مرة في حياته : فالأثر الفني يطيش بصواب معاصريه لكنه يثير استنكارهم . ولاقى مشنّعين مستميتين لكنه لم يلق مدافعين مستميتين . والحق ان المرء يشعر بأن هناك مكيدة قـــد حبكت خيوطها : مكيدة لإيقـــاف جاكوبو عند حده[1] . فوقفت البندقية ورسامهـــا وجهاً لوجه ، يوحد بينهما ويفصل بينهما شعور متماثل بالضيق ، ينظر كل منهما الى الآخر من غير ما تفاهم . فالمدينـــة تقول : « لم يفِ جاكوبو بوعود مراهقته » . ويقول الفنان : « كان ظهوري كافياً لتخييب الآمال . اذن فلست انا الذي يحبون ! » . وقـــد انقلب سوء التفاهم هذا الى حقد متبادل : فطارت قطبة من اللحمة البندقية .

كان عام ١٥٤٨ عاماً حاسماً : **فقبله** كان الآلهة معه ، **وبعده** صاروا ضده . لا خطوب كبيرة انما نحس دائم نتيجته الغثيان . واذا كانوا قد ابتسموا للطفل ، فهذا ليجهزوا بشكل افضل على الرجل. وأصبح جاكوبو بالتالي ذاته ، وأضحى ذلك الخارج المسعور المطارد على القانون : تانتوريه . **فقبل** ذلك لم نكن نعرف عنه شيئاً سوى انه كان يعمل بتهور ودونما احتراس . فالانسان لا يصنع لنفسه اسماً وهو لما يتجاوز العشرين إن لم يبذل جهوداً مستميتة . **وبعد** ذلـــك تحولت هذه الاستماتة الى حنق وشراسة : إنـــه يريد ان ينتج باستمرار ، ان يبيع ، أن يسحق منافسيه بعدد لوحاته وأبعادها . ولست أدري اي عنف يكمن في هـــذه

---

١ — يزعم ريدولفي ان مدرسة سان ماركو رفضت اللوحة وانتانتوريه اضطر الى ارجاعها الى مرسمه .

الرغبة في **غصب النفس** : فقد سابق روبوستي الساعة حتى لحظة موته ، وليس في وسعنا أن نقرر اذا كان قد بحث عن نفسه من خلال العمل ام اذا كان قد هرب من نفسه بتحميله إياها ما لا تطيق . إن تانتوريه – الصاعقة يبحر تحت راية سوداء ، وجميع الوسائل صالحة لدى هذا القرصان العجول . مع إيثار ملحوظ للضربات السافلة . كان يظهر تجرداً كلما كان التجرد مربحاً ، ويرفض ان يحدد سعره ، ويردد كالذليل : « ليكن السعر الذي تريده » . لكن الأذلاء أعلم الناس بأن لنقل الأمتعة تعرفة : فهم يعتمدون على الزبون ليغدق العطاء كرماً .

وفي أحيان اخرى كان يعرض البضاعة ، كيما يختلس صفقة ويفوز بها ، بسعر الكلفة : فمثل هذه الصفقة البخسة ستأتيه بصفقات اخرى أوفر ربحاً . قد يعلم مثلاً إن آل كروسيغيري سيوصون باولو كالياري على طلب ما ، فيتظاهر بأنه يجهل كل شيء ، ويذهب ليعرض عليهم خدماته . ويحاولون ان يصرفوه بتهذيب : « سعيك مشكور ، لكننا نريد صوراً فيرونية » . فيقول: «فيرونية ، حسناً . لكن من الذي يتعهد برسمها لكم ؟ » . فيجيبون وقد فوجئوا بعض الشيء : « كل ظننا ان باولو كالياري أهل ... » . فيقول تانتوريه وقد أخذه الذهول بدوره : « كالياري ؟ يا لها من فكرة غريبة . انا اقدر منه على رسم لوحات فيرونية . وبسعر اقل » . وتعقد الصفقة ، ويفي بالوعد . ولقد فعل ذلك عشرين مرة ، و « رسم » لوحات على طريقة البوردينوني[1] وتيسيان : بسعر مخفض دوماً .

كيف السبيل الى تخفيض التكاليف ؟ هذا هو السؤال الذي يشغل باله . وذات يوم وجد الجواب ، جواباً تافهاً وعبقرياً سيقلب التقاليد رأساً على عقب : لقد اعتاد المعلمون على تكليف التلاميذ بنسخ لوحاتهم ، والمرسم ينفذ النسخ ويبيعها بثمن بخس الى أقصى الحدود : وهذا يعني إن الرسم يملك سوقاً ثانية .

---

١ – جيوفاني دي ساشيس : رسام ايطالي ولد في بوردينون ولقب بها . (١٤٨٤ – ١٥٣٩) . « هـ . م »

وكيما يحتكر جاكوبو الزبائن فسيعرض عليهم بضاعة **افضل** بسعر **اقل** : انــه سيستغني عن الموديلات ، وسوف يستوحي تلاميــذه لوحاته لكنه سيمنعهم من **تقليدها** . وبطرائق بسيطة ، ثابتة لا تتبدل ، سينتج مساعدوه لوحات جديدة من غــير ان يبتكروا : يكفيهم ان يعكسوا التركيب ، أن يضعوا اليسار الى اليمين واليمين الى اليسار ، أن يأخـذوا شيخاً من لوحة ليضعوه في لوحة أخرى مكان امرأة يمكن الاستفادة منها في مناسبة أخرى بعد أن تحررت . وهــذه العمليات تتطلب بعض التدريب،لكنها لا تأخذ من الوقت أكثر مما تأخذ عملية النسخ العادي . ويعلن تانتوريه ببراءة : « في إمكان الناس أن يحصلوا من مرسمي على لوحة اصلية بسعر لوحة منسوخة » .

وحين يعرض الزبون عن لوحاته ، يقدمها له هبة . ففي ٣١ أيار ١٥٦٤ ، في مدرسة سان روكو ، قررت رئاسة الأخوية ان تجمّل مكان اجتماعاتها : سوف تزين قبة السقف الرئيسية بلوحــة مصورة . ودعي باولو كالياري وجــاكوبو روبوستي وشيافوني وسلفياتي وزوكارو الى تقديم رسومهم الاولية. فرشا تانتورية الخدم ، وحصل على المقــاييس الصحيحة . وكان قد سبق له ان عمل لحساب الاخوية، وأنا لا أستبعد فرضية ان يكون قد وّجه من يتواطأ معه بــين أمناء الصندوق . وفي اليوم المحدد ، كشف كل عن رسمه . وحين جاء دور روبوستي ، كان برق ورعد : ارتقى سلماً ، ونزع غلافــاً من الورق المقوى ، وكشف من فوق الرؤوس عن لوحة مذهلة ، مكتملة ، معلقة في المكان المطلوب . ودار لغط . فشرح موقفه : « ان الرسم الأولي قد يؤدي إلى سوء تفاهم . وعندمــا كنت اعمل فيه آثرت ان امضي حتى النهاية . لكن إذا كانت لوحتي لا تعجبكم، يا سادتي ، فأنا اقدمها هبة . ليس لــكم ، بل للقديس روك ، شفيعكم ، الذي غمرني بأفضاله » . ولم يكن هناك مفر من قبولها ، وقد كان الغادر يعرف ذلك : فقوانين الاخوية تمنع رفض الهبات الورعة . ولم يبق إلا ان يسجل الحــدث في سجلات « في هذا اليوم وَهبنا الموقـّع ادناه ، الرسام جاكوبو تانتوريتو، لوحة . وهو لا يطالب بأي تعويض ، ويلتزم بإنجاز العمل إن كانت هناك حــاجة إلى

ذلك ، ويعلن انه قد استوفى حقـــوقه » . وكتب الموقع ادناه بدوره : « انا جاكومو تانتوريو أصرح بأنني راضٍ وموافق على كل ما تقدم ».

راضٍ ؟ اظن ذلك ! فهـذه التقدمة قد بثت الذعر في نفوس مزاحميـــه ، وفتحت له جميـــع ابواب المدرسة ، وسلمت جـدراناً ضخمة جرداء لنزوات فرشاته ، وغلت عليه في النهاية دخلاً سنوياً مقداره مئة دوقة . بل انه ، بكلمة واحدة ، راضٍ للغاية الى حد انه كرر اللعبة عـــام ١٥٧١ . في قصر الدوج ، هذه المرة . فسيادة الدوج يريـد ان يخلد ذكرى معركة ليبانت ، فنظم مسابقة للرسوم الأولية . وجاء تانتوريه بلوحة وقدمها هبة . فقبلت منه مشكوراً . وبعد ذلك بمدة وجيزة بعث بفاتورته .

قد يميل البعض الى ان يرى في أرابته المفضوحة المستلطفة مظهراً من مظاهر الاخلاق الشائعة لا سمة من سمات طبعه . فليس هو النصّاب ، انما العصر . وهذا صحيح من بعض النواحي . واذا اراد احد ان يدينه بناء على هذه القصص ، فأنا أعرف كل ما يمكن للدفاع ان يقوله . واهم حجـة بالأصل هي التالية : لم يكن احد يستطيع آنذاك **ان يعمل لحسابه الخاص** . فالرسم اليـوم معرض لوحات ، اما في ذلك العصر فقـد كان سوق رسامين . كانوا يقفون في الساحة كالعـمال المياومين في قرى الجنوب ، فيـأتي المشترون ، ويفحصونهم جميعاً ، ويختارون منهم واحـــداً يأخذونه إلى كنيستهم ، الى مدرستهم ، إلى قصرهم . كان على الرسامين ان يعرضوا انفسهم ويظهروها للعيان كما يفعل مخرجونا ، وان يقبلوا بأي عمـــل كما يقبل الأخيرون بأي سينـــاريو تحت سياط الأمل المجنـــون في ان يتمكنوا من إظهار موهبتهم عن طريقه . كان العقـــد يحدد كل شيء : الموضوع ، العدد ، النوعية ، واحياناً وضع الاشخاص ، وابعاد اللوحة . وكانت التقاليد الدينية وتقاليد الذوق تضيف قيـودها . وكان الزبائن ينـــوبون عن المنتجين فـيما يتعلق بتقلبات المزاج والنزوات . وكانت تراودهم ، مع الأسف ، إلهامات مفاجئة . وبإشارة منهم ، كان العمل يعاود من جديد . ففي قصر آل

ميديسيس عانى بينوزو غوزولي [1] طويلاً من التعذيب المتعمد الذي فرضه عليه نصراء أغبياء للأدب والفن . امـا بالنسبة إلى تانتوريه ، فيكفي ان نقـارن « فردوس » اللوفر بفردوس قصر الدوج لندرك قوة ضروب الضغط التي كابـد منها . ان التصلب ، ورفض التسويات ، والاختيـار الرائع للبؤس ، ملاذات مستحيلة : إذ لا بد من إطعام الأسرة وتمكين المرسم من الاستمرار في العمل شأن الآلات اليوم . وبكلمة واحدة : إما استنكاف عن الرسم ، وامـا رسم حسب الطلب . ولا احد يستطيع ان ينحي باللائمة على تانتوريه لأنه أراد ان يغتـني . ولا ريب في انه ما عاد يعرف البطالة تقريباً في اوسط حياته ، كما انه لم يكن يفتقر الى المال . لكن مبدأ هذا النفعي هو ان الانسان لا يفعل شيئاً مقابـل لا شيء : فالرسم لن يكون سوى تمضية للوقت اذا لم يغلّ ويدرّ . وسوف نرى انه اشترى ، في اواخر حياته ، بيتاً شعبياً ومريحاً في حي شعبي . هـا هو إذن قد أصبح مالكاً ، وبذلك تتوجت حياته . لكنه أنفق في ذلك كل ما ادخره ، ولم يتقـاسم أولاده سوى إرث لا يستحق الذكر : ادوات المرسم ، زبائن في انخفاض مستمر ، والبيت الذي آل الى الابن البـكر ثم الى الصهر . وتذكر فوستينا بمرارة ، بعد اثني عشر عاماً من وفاة زوجها ، انه ترك اسرته في عوز . وهي على حق إذ تتشكى : فالراحل لم يحسب حساباً في حيـاته لغير نزواته . كان يحب المال ، بلا ادنى شك ، لكن على الطريقة الاميركية : فهو لم يكن يرى فيه إلا علامة نجاحه الخارجية . والحقيقة ان حيـاد العقود والصفقات هذا لم يكن يطالب سوى بشيء واحد : وسيلة ممارسة مهنته . ثم ان احتيالاته مـا كانت غبناً . مئة بالمئـة : لم يكن من الممكن حتى تصورها لولا مهارته المهنية وطاقته على العمل وسرعته في التنفيذ . ولقد كانت مزيته هي هذه السرعة التي كانت تتضاعف كلما شارف على إنجاز العمل : لم يكن بحاجة ، كي يرسم لوحـة جيدة ، الى اكثر من الوقت الذي يحتاج اليـه الآخرون لإنجاز رسوم اوليـة رديئة .

---

١ – رسام ايطالي ، ولد في فلورنسا (١٤٢٠ – ١٤٩٨) . « هـ . م » .

واذا كان قد انتحل على الفيروني ، فإن هذا الأخير قد ردّ له الصاع صاعين على كل حال. إن علينا ان ننظر الى الاقتباس المتبادل بعيون المعاصرين . فكبار الرسامين ليسوا ، في نظر معظمهم ، سوى اسماء تجارية ، شخصيات حقوقية واجتماعية . نحن اليوم نريد هذه اللوحة او تلك . أولاً . ثم الرجل من خلالها : اننا نعلق ماتيس على جدراننا . لكن انظروا إلى آل كروسيفيري : كانوا لا يأبهون بكالياري ، بل يتمنون اسلوباً معيناً ينفذ الى صميمهم ، حماقة موفقة ، روعة محببة من غير تعقيد . كانوا يعرفون ماركة من الماركات ، شعاراً من الشعارات : ان لوحة ممهورة باسم الفيروني هي لوحة تبعث على الرضى . هذا ما كانوا يتمنونه ، لا اكثر . وكان كالياري يستطيع ان يفعل خيراً من هذا ، ولقد اثبت ذلك : فقد رسم لوحة رهيبة عن صلب المسيح [1] . لكن حسه التجاري السليم منعه من التطرف في استغلال عبقريته . وفي مثل هذه الشروط سنكون متعسفين فيما لو أنحينا باللائمة على تانتوريه لأنه تبنى احياناً طريقة ليست هي ملكاً خاصاً لأحد. ولقد عرض ، بعد كل شيء ، اقتراحاً نزيهاً : « أتريدون ألواناً صارخة بلهاء ؟ سوف اقدمها لكم » .

انني اعترف بكل ما يريد الناس ان يُقال عنه . لكن ليست المسألة ان نحكم عليه بل ان نعرف ما اذا كان عصره قد وجد نفسه في لوحاته دونما انزعاج . والحال أن الشهادات باتت جازمة حول هذه النقطة : كانت طرائقه تصدم معاصريه ، وكانوا ينفرون منه لذلك . ولعلهم كانوا سيغفرون له بعض المكر ، لكن تانتوريتو غالى وبالغ . ودوت ارجاء البندقية بصيحة واحدة : « انه يبالغ ! » . فقد كان هذا التاجر الحاذق اكثر مما ينبغي يُعتبر شاذّ الأطوار حتى في هذه المدينة التجارية . ففي مدرسة سان روكو ، تعالى صياح زملائه عالياً ، عندما سرق منهم الطلب ، الى حد انه رأى نفسه ملزماً بأن يهدىء من روعهم: فالبناية فيها سقوف اخرى وجدران ، والاشغال لم تكد تبدأ ، وهو سيتوارى

---

١ – انها موجودة في اللوفر . واغرب ما في الأمر انه استوحى فيها روبوستي الحقيقي .

عن الأنظار ، بعد ان قبلت تقدمته ، وسيترك الميـدان حراً لمن هم أجدر منه .
ولم يحتج المساكين الى زمن طويل ليكتشفوا انه كذب عليهم كما يكذب الكافر:
فقد أصبحت المدرسة اقطاعيته . وما دام على قيد الحياة فلن يعبر عتبتها احـد
غيره . ولا شك في انهم لم ينتظروا هذه المناسبة ليكنّوا له البغضاء . بيد اننـا
سنلاحظ ان الفضيحة حدثت عام ١٥٦١، وأن اول سيرة عن « حياة »تانتوريه
ظهرت عام ١٥٦٧ : وهذا التقارب في التاريخين يكشف لنـا النقاب عن اصل
ومعنى شائعات السوء التي جمعها فازاري . أهي افتراءات حسّاد ؟ لكنهم كانوا
جميعـاً يتبادلون الحسد والغيرة . فلم انصبّت هذه الافتراءات على روبوستي
وحده لو لم يكن « رائحةَ اولئك الفنانين الكريهة » ، لو لم يكن يمثل في نظر
الجميع وفي نظر كل واحد على حدة عيوب زملائـه وقد اجتمعت في شخص
واحد وبلغت اقصى مداهـا ؟ ويبدو بالأصل ان الزبائن انفسهم قـد صدموا
بطرائقه . ليس جميعهم، كلا . لكنه كان قد خلق لنفسه اعداء كثيرين وأقوياء.
فسعادة زمريا دي زينيينيوني ، عضو اخوية القديس روك ، وعد بخمس عشرة
دوقة ذهبية لأشغال التجميل بشرط صريح وهو ألا يعهد فيها الى جاكوبو. وتشير
سجلات الأخوية بالأصل الى ان أمانة الصندوق عقدت في المدرسة بالذات ، بعد
مناورة تانتوريه البارعة ، وتحت أضواء تلك الهبة المربكة ، عـدة جلسات
حرجة وصاخبة بعض الشيء. وتم الوصول الى اتفاق، لكن سعادة دي زينيينوني
احتفظ بدوقاته. كما ان الرسميين بدورهم ما كانوا يظهرون الترحاب دوماً . ففي
عام ١٥٧١ قدم تانتوريه « معركة ليبانت » هدية . وفي عام ١٥٧٧ تلفت اللوحة
بسبب حريق . وحين طرح موضوع اعادة رسمها ، ظن صانعها ان سيادة الدوج
سيكلفه بالمهمة . لكن لم يحدث شيء من هذا : فقد استبعده عن تعمد ، وفضّل
عليه فيسانتينو القليل الموهبة . قد يقال ان اللوحة لم تنل الاعجاب . لكن هذا
زعم غير مقبول : فجاكوبو يأخذ حذره عندمـا يعمل لحساب الرسميين . فهو
يرسم مثلاً على طريقة تيسيان ، ويحجب نفسه عن الانظار . ولقد عهدت اليـه
الحكومة بالأصل في عدد من الاعمال ابتداء من عام ١٥٧١ . كلا ، ان الادارة

البندقية لا تفكر بحرمان نفسها من خدماته ، انما تريد أن تعاقبه على قرصنته . وخلاصة القول ، إن الجميع متفقون على انه زميل غير وفي ، رسام آبق ، وانه لا بد ان يكون فيه شيء منتن حتى قاطعه جميع الناس . الجثي ايتهـا الارواح الجميلة القلقة ، يا من خلقت لتجعلي من الاموات قدوة للاحياء وقدوة لك، الجثي اذا شئت ، في اختلاله ، عن برهان هواه الساطع . لكن الاهواء تظل متباينة تباين الناس : فهناك الاهواء المفترسة والمتبصرة ، الحالمة والمهمومة ، العمليـــة والمجردة ، المستهترة ، اللهوج ، وغيرهـا وغيرها . وسوف اقول عـــن هوى تانتوريه انه كان عملياً ، مهموماً ، لا ينام على خير ، مفترساً ، لهوجاً . وكلمـا تأملت في دسائسه التافهة ، زادت قناعتي بأنها ولدت في قلب جريح متقرح . يا لها من عقدة افاعٍ ! فيها من كل شيء : هذيان الكبرياء وجنون الهوان ، المطامح المحدودة والبلبلة اللامحدودة ، الحيوية والنحس ، ارادة الوصول ودوار الفشل . وما حياته إلا قصة وحولي يتأكله الخوف . فهي تبـدأ ، بنشاط وهمة صافية ، بهجوم أحسن شنّه ، وبعد صدمة ١٥٤٨ القاسية، يسرع الايقاع ويأخذه الهلع، فيكون الجحيم . وسوف يصارع جاكوبو حتى ساعة موته ، لكنه يعرف انـه لن يربح . الوصولية والقلق : هاتان هما أكبر الأفاعي . واذا اردنا حقـاً ان نعرفه ، فلنقترب ولننظر اليها .

طهرانيو ريالتو[١]

ما من إنسان كلبي[٢] . وتحميل النفس بأوزار ليست بأوزار حقيقية ، انـما هي تسلية القديسين الى حد ما فقط : فهؤلاء المتعففون يشهّرون بـدعارتهم ، وهؤلاء الأجواد يفضحون شحهم . لكنهم اذا مـا اكتشفوا فرحهم الحقيقي ، القداسة ، ركضوا وراء التبريرات كسائر المذنبين . وليس تانتوريـه بقديس . انه يعرف ان المدينة بأسرها تدين طرائقه . واذا كان قد عاند ، فهذا لأنه كان

١ – جسر مشهور في البندقية . «هـ.م» .
٢ – الكلبيون شيعة من الفلاسفة كانت تدعي انها تحتقر الآداب العامة وتسفر عـن مجونها الصريح . «هـ.م» .

يرى انه على صواب ضدها . ولا يأتِ أحد ليقول لنا انــه كان يعي عبقريته : فالعبقرية ، ذلك الرهان الغبي ، تعرف ما تجرؤ عليه ، ولا تعرف ما تساويه . وليس في الدنيا أتفه من تلك الجسارة المحزونة التي تريد القمر وتغطس دون ان تحصل عليه : ان الكبرياء هي التي تأتي أولاً ، بــلا أدلة ولا تأشيرة . وحـــين ينتابها الهلع يمكننا ان نسميها عبقرية اذا شئنا، لكني لست ارى ماذا نربــح من ذلك . كلا : ان تانتوريه لا يبرر قرصناته لا بالامتلاء القصير الأمــد لحذاقته ولا بفراغ صبواته اللامتناهي : انما هو يدافع عن حقوقه . ففي كل مرة يوصى فيها زملاؤه على طلب ما ، يصيبه اذى . دعوه يعمل فيملأ بلوحاته جميع جــدران المدينة ، وهو لن يستنكف عـــن زخرفة أي معسكر مهما كان واسعاً ، وأي واجهة داخلية مهما كانت معتمة . انه سيطلي السقوف ، وسيسيّر المارّة على أجمل صوره ، ولن توفر فرشاتـــه لا واجهـــات القصور على القناة الكبيرة ، ولا الجندولات ، ولا ربما نوتيي الجندولات . ان هذا الرجل يتصور انه تلقى بولادته امتياز تحويل المدينة الى صورة عن ذاته ، ونستطيع ، من احدى الزوايا ، ان نقول انه كان على حق .

حين بدأ تدريبه ، كان الرسم في ضيق من أمره . ففي فلورنسا كانت الازمة ناشبة ، والبندقية ، على عادتها ، صامتة أو كذابة . لكن لدينا البرهان القاطع على ان منابع الإلهام الريالتي الصرف قد نضبت . ففي نهاية القرن الخامس عشر تأثرت المدينة عميق التأثر بمرور آنطونيللو الميسيني[1] : انه المنعطف الحاسم . ومذ ذاك راحت تستورد رساميها . انا لا اقول انها ذهبت تبحث عنهم بعيــداً للغاية : إلا ان هــذا لا يمنع ان المشاهير منهم جاؤوا من الــبر : جيورجيوني من كاستيلفرانكو ، تيسيان من بييف دي كادوري ، بارلو كالياري وبونيفازيو دي بيتاتي من فيرونا ، بالما الشيخ من برغامي ، جيرولامو الشيخ وباريس بوردوني من تريفيسيا ، اندريا شيافوني من زارا . وليست هذه هي القائمة كلها . والحق ان

---

١ – رسام ايطالي ولد في ميسينا (١٤٣٠ – ١٤٧٩) . «هـ.م» .

هذه الجمهورية الارستقراطية هي جمهورية تقنوزراطية[1] ، ولقد توفرت لها الجرأة دوماً لتجنّد اختصاصييها من كل مكان ، والمهارة لتعاملهم وكأنهم فلذات كبدها . ثم انه كان العصر الذي التفتت فيه جمهورية البندقية ، وقد حاق بها الفشل في البحار وهددتها التحالفات في القارة ، نحو مؤخرة البلاد وحاولت ان تدعم مكانتها بالفتوحات : والمهاجرون الجدد هم في غالبيتهم من ابناء الاراضي الملحقة بها . على كل حال ، إن البندقية ، بهذا الاستيراد الكثيف للمواهب ، قد فضحت قلقها . وعندما نتذكر ان فناني « الاربعمئة »[2] قد ولد معظمهم بين أسوارها أو في ميرانو ، فإننا لا نستطيع ان نمنع انفسنا من التفكير بأن مجيء جيل جديد ليحل محل الاجيال السابقة لم يكن ممكناً ، بعد فناء اسرتي فيفاريني[3] وبيلليني[4] . وبعد موت كارباشيو[5] ، عن غير طريق نقل الدم .

والرسم مثله مثل سائر المهن : فالأعيان هم الذين يسهّلون هجرة الصناع المجيدين ، وهم الذين يحولون جمهورية الدوج ـ مدللين بذلك على ما يمكننا ان نسميه شوفينية كوزموبوليتية ـ الى نوع من بوتقة صهر . والأجانب هم خير البنادقة في نظر هذه الأرستقراطية المرتابة المتشككة الحسود : فهم اذا ما تبنوا البندقية فهذا لأن حبهم لها وقع عليهم وقع الصاعقة . واذا ما أرادوا ان تتبناهم فلا بد ان يكونوا مرني الأصلاب . لكننا نستطيع أن نكون على ثقة من ان الصنّاع المحليين لا ينظرون الى القادمين الجدد النظرة نفسها . وهل من المعقول ان يفعلوا ذلك ما دامت المسألة مسألة مزاحمة اجنبية ؟ يقيناً انهم لا يتهورون ويحتجون ، بل يقيمون معهم صلات الجوار الطيبة ، لكن ليس من غير صراع ، من غير توتر دائم ، من غير كبرياء الرد على الاهانة بالمثل . إن ساكن البلاد الاصلي ، المرغم على الانحناء امام التفوق التكنيكي للأجانب المستوطنين ، يخفي مذلته

---

١ ـ أي حكم طبقة الاختصاصيين . «هـ.م» .

٢ ـ مصطلح يطلق على الحركة الفنية والادبية الايطالية في القرن الخامس عشر . «هـ.م» .

٣ ـ اسم اسرة من فناني البندقية يعود اصلها الى ميرانو . «هـ.م» .

٤ ـ اسم اسرة من رسامي البندقية كان اشهرهم تانتوريه . «هـ.م» .

٥ ـ فيتوريو كارباشيو : رسام بندقي (١٤٥٥ ـ ١٥٢٥) . «هـ.م» .

بالمزايدة على حقوقه وامتيازاته . انـه يقبل بأن يخلي المكان لمن هو أكثر خبرة واكثر مهارة ، لكن انما هذه تضحية يقوم بهـا من اجل الوطن : إن الحق يظل غير ممسوس . ان الريالتي هو في بيته في البندقية . والعمال الالمان يعرفون كيف يصقلون الزجاج خيراً من غيرهم ، لكنهم لن يملكوا ابداً رشاقة اهـل البلد . وبمرارة رأى كبار رسامي « الأربعمئة » ، قبل اختفائهم ، الجمهور يشيح عنهم ويغدق عطفه على دخلاء صغار السن ما كانوا ليلقوا منهم غير الازدراء. فتيسيان على سبيل المثال ، ذلك الأجنبي ، حين ترك احد اخوي آل بيلليني من أجـل الآخر ، حين ترك جانتيل من اجل جيوفاني ، فإنمـا فعل ذلك لأنه كان يحذو حذو اجنبي آخر ، حذو آنطونيللو ، ذلك الشهاب الذي مزق سماء ومـاء بحر البندقية قبل عشرين عامـاً . وحتى جيوفاني نفسه ، لا يعرف تيزيانو فيسيلو[1] ماذا يفعل به : فهو انما يبحث لديه عن انعكاس . والدليل انه سرعان مـا ترك المعلم من أجـل التلميذ ، وانتمى الى مدرسة جيوجيوني : فهـذا الأجنبي الثالث المستوطن يبدو للثـاني الوريث الحقيقي للأول . والحال ان تيزيانو وجيوجيولي ينتميان الى الجيل نفسه . بل ربما كان التلميذ اكبر سناً من الاستاذ. ترى ألم يفهم الأخوان بيلليني ، في ذلـك اليوم ، ان عجلة الزمن قد دارت بها ؟ وتلاميـذ جيوفاني الحقيقيون : مـاذا قالوا ؟ وبمَ فكر الآخرون ، الممثلون الاخيرون لمدرسة مورانو ؟ كان الكثيرون منهم شباناً في ربيع العمر ، أو رجالاً في ربيع العمر . ولقـد عرفوا جميعهم تأثير آنطونيللو ، لكن من خلال مدرسة بيلليني . فالألوان والضوء اتت من ميسينا ، لكن جيوفاني أقلمها . وعن طريقه اصبحت بندقية الطابع . كانت الكرامة تدفع بهؤلاء الناس الى أن يظلوا اوفياء ، لكن الوفاء كان يخنقهم . وبذلوا قصارى جهدهم ليتلاءموا مع المتطلبات الجديدة ، من غير ان يتخلوا عن التقنيات الخشنة بعض الشيء التي تلقّنوها . وبذلـك حكموا على انفسهم بأن يظلوا دون الوسط . واي مرارة ذاقوا عندمـا رأوا دخيلين فتيين يتضامنان ويقطعان الصلة بالتقاليد المحلية ويتمرسان على أسرار رجـل

---

١ – هو تيسيان . « هـ . م »

صقلي[1] ويرفعان الرسم من غير ما جهد الى اعلى ذرى كما له ؟ إلا ان جيوفاني كان ما يزال مهيمناً ، وكانت شهرة هـــذا الفنان المحبب تمتد الى ايطاليا الشمالية بأسرها : لكن الغزو البربري بدأ في أواخر اعوامه ، وبعد موته – ١٥١٦ – كان الزحف .

والحال انه بينما كان الغزو في أشده رأى النور في قلب تلك المدينة المحتلة ، في احد أزقة ريالتو ، اكبرُ رسامي القرن . ووثبت كبرياء العامة المغتمة، المذلة دوماً ، المكبوتــة ، المتحفزة باستمرار ، وثبت على الفرصة ، وانسابت في قلب الريالتي الوحيد الذي ما يزال يملك موهبة ، وأنهضته على قدميـــه ، وألهبته . ولنذكر انه لم يخرج من قلب الشعب مباشرة ولا من حضن البورجوازية تماماً . فقـد كان والده ينتمي الى طبقة الصناع الميسورة . وهؤلاء البورجوازيون يرون غاية المجد في ألا يعملوا لدى غيرهم: فلو كان جاكوبو ابن عامل فلربما ظل مساعداً مجهولاً لاحد الفنانين . لكنه لمـــا كان ابن معلم فقد كان عليه ان يصبح معلماً أو يسقط الى الدرك الاسفل . انه سيتوصل الى هذه المرتبة عن طريق التسلسل ، لكن شرف أسرته وطبقته يمنعه من ان يظل مجرد صانع متدرب . ومن المفهوم ألا يكون قد ترك ذكريات طيبة في المرسم الذي تدرب فيه : فهو لم يدخل اليه إلا ليخرج منه في اقرب فرصة ممكنة ويحتل المكان المحفوظ له سلفاً في التسلسل الاجتماعي . وما العجب في هــذا ؟ كان شيافوني (او بوردوني او بونيفازيو دي بيتاتي ، فكلهم سواء) ينظر اليه بلا ريب كدخيل ، لكن جاكوبو بالمقابل كان يعتبر معلمه اجنبياً ، وبتعبير آخر سارقاً . انه ابن بلده ، هذا الصباغ الصغير ، والبندقية له بالدم . ولو كان قليل الموهبة ، لعاش وضيعاً، حاقداً . لكنه نابغة، وهو يعرف ذلـــك ، فهو يريد بالتـــالي ان يتفوق على الجميع . ان الاجانب المستوطنين ليس لهم ، في نظر المواطن الريالتي ، من حماية سوى قيمتهم المهنية : فإذا كان جاكوبو يتقن العمل اكثر مما يتقنونه ، فلا بـد أن يزولوا من الوجود ، ولو اضطر الى قتلهم . إنه ما من أحد يرسم او يكتب بدون تفويض : وهل ثمة

---

١ – يقصد آنطونيللو الميسيني باعتبار ان ميسينا تقع في صقلية . « هـ . م »

من يجرؤ على ذلك لو ان « **الأنا ليست هي الآخر** » ؟ ان جاكوبو مفوض من قبل مجموعة كاملة من السكان العاملين لينتقد بفنه امتيازات البندقي النقي الدم . وهذا ما يفسره راحة ضميره : ان الإباء الشعبي يصبح في قلبه هوى مطالباً متزمتاً ، فهو قد ألقي على عاتقه واجب انتزاع الاعتراف بحقوقه ، ومن يحمل مثل هذه القضية العادلة فإن جميع الوسائل صالحة بالنسبة إليه ليحقق لها الظفر : لا تسامح ، لا عفو . والمصيبة ان نضاله ضد غير المرغوب فيهم يجره الى محاربة الاعيان انفسهم وسياستهم التمثلية باسم الصناع المحليين. وحين هتف في الشارع: « الفيروني الى فيرونا ! » ، فهو انما كان يوجه اصبع الاتهام الى الحكومة . وكان لا يكاد يدرك ذلك ، حتى يخطو خطوة الى الوراء ، ثم سرعان ما يستأنف سيره العنيد . ومن هنا كان ذلك المزيج الغريب من التصلب والمرونة : انه يتراجع دوماً او يتظاهر بالتراجع طالما انه رعية حذر في دولة بوليسية ، لكن كبرياءه تنفجر رغماً عنه باعتباره مواطناً **صميمياً** في اجمل مدن العالم : انه يستطيع ان يهوي حتى الى درك الهوان دون ان يفقد تصلب صلفه. لكن ليس باليد من حيلة فالدسائس التي يحيكها ضد من تحميهم الارستقراطية ، تتلاشى هباء بسبب قلة صبره او بسبب هفوات خرقاء قاضية ، او هي تنقلب ضده . وهذا ما يسلط ضوءاً جديداً على كراهية نبلاء البندقية له. فهذا المواطن لا يطالب في الحقيقة إلا بما قد يسلمون له به ، لكن هذا الخضوع المخاصم اللدود يغيظ السلطات : انها تعتبره متمرداً . او على الأقل مشبوهاً ، والحق انها لم تكن مخطئة في ذلك . ولنرَ بالأحرى الى اين سيقوده هذا الغضب الاول عليه .

أولاً الى ذلك العنف المكدّ شبه السادي الذي سأسميه بالاستخدام التام للذات . فقد ولد بين صغار الناس الذين يتحملون وطأة مجتمع ثقيل التسلسل ، فشاطرهم مخاوفهم ومشاربهم . وورث عنهم حذرهم حتى في زهوه . لقد علمه أقرباؤه ، المتمرسون ، الشجعان ، البخلاء بعض الشيء ، ثمن الأشياء ، وأخطار الحياة ، وما الآمال المسموح بها وما الآمال المحرمة . فالفرص المحددة المحدودة ، والمصير المرسوم سلفاً ، المكشوف سلفاً ، والمستقبل الذي يكاد يكون مسدوداً،

الواقع في إسار شفافية ما ، كباقة صغيرة واضحة للعيان أكثر مما ينبغي عبر بلور مثقلة ، هذا كله يقتل الاحلام : فلا يريد المرء إلا ما يستطيعه . وهذا الاعتدال يخلق المجانين الهائجين ، ويوقظ المطامح المجنونة القصيرة الأمد : وهكذا نهض طموح جاكوبو دفعة واحدة ، لابساً خوذة الحرب ، بجمته وطرائقه ، واتحد قلباً وقالباً مع ذلك البصيص الخافت من النور : الممكن . او بالأحرى لا شيء **ممكناً** : فهناك الغاية والوسيلة ، المهمة المرسومة . وقد يرتفع الانسان فوق أثقل الغيوم ، وأوطاها ، وقد يلمس بيده جلداً مضيئاً مشدوداً ، لكنه ليس إلا السقف . وهناك سقوف أخرى ، أغشية تتزايد شفافية وتتزايد رقة ، وربما أمكن للانسان ان يبلغ ، في أعلى الأعالي ، زرقة السماء . لكن ما دخل تانتوريه بها ؟ ان لكل امرىء قدرته الخاصة على الصعود ومكانه الطبيعي. وهو يعرف انه موهوب ، ولقد قيل له إن الموهبة رأسمال . وإذا ما برهن على طاقاته ، فسوف يصبح مشروعه مربحاً، وسوف يجد الاموال اللازمة لتجهيزه . ها هوذا إذن قد تجنّد لمدة طويلة ، مدة تعادل حياة كاملة ، ولم يعد شاغراً : فهناك عرق يتطلب ان يستثمر الى ان تنفد طاقات المنجم والعامل فيه . وفي تلك الفترة نفسها تقريباً ، كان ميكيل آنجلو يتصنع القرف ، ويبدأ عملاً ما ، ويهرب ، ولا ينجزه . أما تانتوريه فإنه ينجز العمل **دوماً** ، بمثابرة رهيبة شأن الرجل الذي يصر على إنهاء عبارته مهما حدث . لقد انتظره الموت بالذات ، في سان جيورجيو ، وترك له مهلة ليلقي على لوحته الاخيرة النظرة الاخيرة ، او على الأقل ليعطي معاونيه تعليماته الاخيرة . إنه لم يسمح لنفسه في حياته قط بأي نزوة ، بأي قرف ، بأي إيثار ، ولا حتى باستراحة حلم . بل كان عليه ان يردد على نفسه المبدأ التالي في ساعات تعبه : رفض طلب من الطلبات إنما هو هدية تهدى الى المزاحمين .

لا بد من الانتاج بأي ثمن . وهنا تلتقي إرادة رجل وإرادة مدينة . فقبل مئة عام كان دوناتيللو[١] يلوم أوشيلو[٢] على تضحيته بالابداع لحساب البحث

١ – نحات توسكاني ، ولد في فلورنسا (١٣٨٦ – ١٤٦٦) . « هـ . م » .

٢ – رسام فلورنسي (١٣٩٦ – ١٤٧٥) ، ساهم في تطوير علم المنظور . « هـ . م » .

وعلى المغالاة في حب الرسم إلى حـد امتنع معه عن صنع اللوحات : لكن ذلك كان في فلورنسا ، وكان الفنانون الفلورنسيون قـد اندفعوا في مغامرة **المنظور** الخطرة ، وراحوا يحاولون ان يشيدوا مكانـاً تشكيلياً جديداً بتطبيقهم على على المواضيع المرسومة قوانين المنظور الهندسي . لكن الأيام تبدلت ، والتقاليد تغيرت : ففي البندقية ، وفي ظـل هيمنة تيسيان ، كان جميع الناس مجمعين على أن الرسم قد بلغ أعظم درجات كماله ، وانه ما عاد هناك مجال للبحث عن شيء جديد : لقد مات الفن ، فلتحي الحيـاة . وتبدأ الهمجية الكبرى مع سذاجات الآريتي : « كم أنّ هذا حي ! كم أنه حقيقي ! **لا يمكن للانسان ان يصدق ان هذا شيء مرسوم !** » . وخلاصة القول إنه قد آن الأوان ليمحي الرسم أمـام **المنجزات** : إن التجـار الملهمين يريدون جمالاً نافعاً . وعلى العمل الفني ان يمنح الهواة متعة ، وان يشهد أمام أوروبا على أبهة البندقية ، وان يلقي الرعب في قلب الشعب . والرعب ما يزال يخيم الى اليوم : فأمام السينماسكوب البندقية ، لا نملك ، نحن الشعب السائح الصغير ، إلا ان نهمس : هذا إنجاز لتيسيان ، هذا إنتـاج لباولو كالياري ، هذه تجلية لبوردونوني ، هـذا منظر مسرحي حي لفيسانتينو . وجاكوبو روبوستي يشاطر عصره آراءه المسبقة وأصحابنا الشطار يأخذون عليه ذلك . كم من مرة سمعت من يقول : « تانتوريه ... اف ! ان رسومه كالسينما » . ومع ذلك ، فإنه ما من إنسان في العالم ، لا قبله ولا بعده ، قد أطلق العنان مثله لهوى البحث . ان الرسم مع تيسيان يختنق تحت الازهار ، وينفي نفسه بنفسه بفعل كماله . أمـا جاكوبو فيرى في هـذا الموت الشرط الضروري للبعث : ان كل شيء لما يكد يبدأ بعد ، كل شيء يتطلب ان يُصنع ، وسوف نرجع الى هذا الموضوع فيما بعد . لكنه ــ وهذا هو تناقضه الرئيسي ــ لن يسمح ابداً لتجاربه بعرقلة انتاجيته . وحين لا يكون قـد بقي في البندقية سوى جدار واحد مكشوف ، فإن مهمة الرسام ان يغطيه : فالأخلاق تمنـع تحويل المرسم الى مخبر . ان الفن مهنة جـادّة وصراع بالسكين ضد الغزاة . وجاكوبو ، شأنه شأن تيسيان وشأن الفيروني ، سيقدم جثثاً لذيذة . مـع فرق

واحد : هو ان هؤلاء الاموات تتأكلهم حمى لا نعرف للوهلة الاولى ان كانت هي عودة الحياة او بداية الإنتان. وإذا كان لا بد بأن ثمن من مقارنته بسينمائيينا، فهو إنما يشبههم بما يلي : إنه يقبل بسيناريوهات سخيفة ليحملها سراً بوساوسه. إذ لا بد من الاحتيال على المشتري ، وتقديم شيء له مقابل ماله : انه سيحصل على القديسة كاترينا او على القديسة تيريزا او على القديس سباستيان . وبثمن مماثل ، سيمثل هو نفسه في اللوحة ، مع زوجته او مع اخوته ، إذا شاء . لكن جاكوبو سيتابع تجاربه من خلف واجهة اللوحة الزاهية والمبتذلة . وجميع آثاره الكبيرة ذات معنى مزدوج : فمذهبه النفعي الضيق الافق يخفي استفهاماً لا نهاية له . وهو مضطر ، ما دام يقوم ببحثه في إطار الطلب المأجور ، الى قلب أسس الرسم رأساً على عقب مع احترامه شروط الزبون . وهذا هو السبب العميق لإرهاقه ، وهذا هو السبب الذي يؤدي فيما بعد الى هلاكه .

ولا بد أيضاً من السيطرة على السوق . ولقد رأينا انه لم يكن يقصر في هذا الموضوع . لكن لنعد الى طرائقه ، نرها تتجلى لنا تحت ضوء جديد . فتمرّد تانتوريه يأخذ طابعاً جذرياً : انه مرغم ، ما دام ثائراً على سياسة الصهر ، على خرق قواعد المهنة او أعرافها . فلما كانت الحكومة عاجزة عن إلغاء التنافس ، الذي تعترف أصلاً بمزاياه ، لذا فهي تبذل جهدها لتقنينه عن طريق المسابقات . وإذا ما كانت الكلمة الاخيرة لذوق الاقوياء والاغنياء ، فإنهم سينقذون النظام العام ، وسيؤلفون ذلك الشكل المرن من الحماية : المزاحمة الموجهة ، فهل هم صادقون ؟ بلا ريب ، وهذا جل المنى ، فيما لو كان لنا الدليل على طاقاتهم . لكن لا بد من تصديقهم على كلامهم . وقد يحدث ان يوفقوا في الحكم والاختيار، لكنهم في احيان أخرى يختارون فيسانتينو . اما تانتوريه فإنه يتدبر امره دوماً ليتملص من الامتحان : ترى أهو ينكر عليهم كل كفاءة ؟ حتماً لا ! انه ينكر عليهم الحق في ان يعاملوا المواطن الاصيل على قدم المساواة مع الدخلاء . لكن المسابقات تظل حقيقة واقعة: وصاحبنا الثائر ، بتملّصه منها ، يكون قد شرع عن تعمد في تدمير الحماية . ها هوذا اذن قد امسى محصوراً : فما دام

الرسميون يزعمون انهم يحكمون على القيمة ، وما دام لا يقر لهم بصلاحية إصدار الاحكام ، فعليه إما ان يهجر الرسم وإما ان يفرض نفسه بنوعية رسمه . لكنه لن يفعل هذا ولا ذاك . فهو يجد وسائل أخرى ، ويعاجل المزاحمين ويقطع عليهم الطريق ، ويضع المحلفين امام الأمر الواقع ، ويضع مهارته وخفة يده ورشاقة معاونيه في خدمة انتاج بالجملة يحطم جميع الارقام القياسية ويتيح له ان يبيع لوحاته بثمن بخس ، وبأن يقدمها هبة في بعض الاحايين . لقد رأيت مرة في أحد شوارع روما دكانين متواجهين لبيع الرثاث وسقط المتاع . ولقد اتفق البائعان ، على مـا أتصور ، على ان يتصنعا معركة ضارية ، اللهم الا اذا كان الدكانان ملكاً لرجل واحد ، هزلي مأساوي ، يحلو له أن يقابل ، من خلال تواجه ابدي ، بين مظهري طبيعته : فمن جهة مرآة علقت عليها نعوات مؤطرة بالسواد : « اسعار مبكية ! » ، ومن الجهـة الثانية واجهـة مليئة بإعلانات صغيرة متعددة الالوان : « اسعار مضحكة ! مضحكة ! مضحكة ! » . ولقد سارت الأمور على هذا المنوال سنين عديدة،ولا استطيع ان ارى هذين الدكانين من غير ان يذكراني ، كلاهما ، بتانتوريه . فهـل اختار الضحك ام البكاء ؟ الاثنين ، في رأيي : كما يحلو للزبون . بل يمكننا ان نفترض انه كان يضحك قليلاً بينه وبين نفسه ، ويندب سوء حظه امام أسرته ، ويصيح بأنهم يذبحونه ذبحاً . لكن هذا لا يمنع أن مرسمه كان يشهد باستمرار تصفية كبيرة كما يفعل الباعة اليوم بمناسبة رأس السنة ، وكانت اسعار التصفية القضائية هذه تجذب الزبائن . كانوا يأتون لتوصيته على رسم صغير ، فينتهي بهـم الأمر الى تسليمه جدران بيوتهم كافة . وكان هـو أول من قطع روابط الزمالة التي كانت بالأصل قـد وهنت : ان الزميل يصبح عدواً لدوداً في نظر هذا الدارويني[1] قبل ان توجد الداروينية. ولقد اكتشف قبل هوبز[2] شعار المزاحمة المطلقة : **الانسان ذئب للانسان** . وثارت ثائرة البندقية . اذا لم يوجـد لقاح ضد الجرثومة تانتوريه ،

---

١ – اشارة الى نظرية داروين في « الصراع من اجل البقاء » و « البقاء للأقوى». «هـ.م» .

٢ – توماس هوبز،فيلسوف انكليزي،من رواد المذهب النفعي (١٥٨٨ – ١٦٧٩).«هـ.م».

فسوف تقضي هذه الجرثومة على النظام الحرفي الجميل ، ولن تترك منه غير غبار من تناحرات وعزلات جزيئية . وتدين الجمهورية هـذه الطرائق الجديـــدة ، وتسميها مكراً وعصياناً ، وتتحدث عن العمل الفطير غير المختمر ، وعن البيع بسعر مخفض ، وعن الاحتكار . وفيما بعد ، فيما بعد بمدة طويلة ، ستمجد مـدن أخرى ، بلغة أخرى ، هذه الطرائق تحت اسم « الصراع من اجـــل البقاء » و « الانتاج بالجملة » و « سياسة الاغراق » و « التروستات » الخ . اما في ذلك الوقت ، فقد كان هذا الرجل السيء الصيت يخسر في لوحة كل مـــا يربحه من أخرى . انه يختلس الطلبات بالعنف والمكر لكنهم يعزلونه كالبعير الأجرب . وهكذا ، وبنوع من انقلاب غريب ، يصبح هذا البندقي القح ، الريالتي مئـــة بالمئة ، يصبح دخيلاً ، غير مرغوب فيه تقريباً في المدينة التي هي مسقط رأسه ؛ والنتيجة المحتمة هي انـــه سيغطس اذا لم ينشىء اسرة . وأولاً كيما يقطع دابر المزاحمة في قلب المرسم : ان بطل الليبيرالية هذا يقلب تعاليم التوراة ، ويحرص على ألا يمكن الآخرين من ان يفعلوا به ما يفعله بهم . ثم انه بحاجة الى تأييد تام . وقد يخاف المعاونون الاجانب وتثبط هممهم بسبب الاستنكار العام الذي يحيط به . وكم سيضيع من وقت اذا كان عليه ان يقنعهم ! ان هذا الرعـد لن يرسل بعد اليوم إلا برقاً ندياً . ما حاجته الى تلامذة ؟ انـه يريـــد ايادي أخرى ، ازواجاً أخرى من الأذرع ، هذا كل شيء . من المزاحمـــة المطلقة الى الاستئثار العائلي : هذا هو الدرب . وتزوج عـــام ١٥٥٠ من فوستينا دي فيسكوفي ، وسرعان ما أنجب منها اطفالاً . تماماً كما يصنع اللوحات : بمثـل لمح البرق . ولم يكن في هذه البيوض من عيب سوى انها تكثر قليلاً من البنات . ليكن ! سوف يدخلهن جميعاً الدير ، ما عدا اثنتين : مارييتا التي أبقاها لديـــه واوتافيا التي زوجها من رسام . ان الرعد سيظل يخصب فوستينا ما دامت هناك حاجـــة لينتزع منها ابنين : دومينيكو وماركو . وعلى كل فهو لم ينتظرهما ليعلم المهنـة ابنته البكر ، مارييتا . امرأة رسامة في البندقية ، هـذا ليس بالأمر العادي : ألا ما كان أعجله ! وأخيراً ، وحوالي عام ١٥٧٥ ، بدت العملية وكأنها اكتملت

وتمت : إذ تألف الجهاز الجديـــد من سباستيان كاسر ، صهره ، ومن مارييتا ، ودومينيكو ، وماركو . ورمز الشركة العائلية هو « البيت » الذي يحميهـــا ويسجنها . وفي التاريخ نفسه تقريباً اشترى جاكوبو منزلاً . انـــه لن يغادره بالمرة . وفي هذا المحجر الصغير ، سيعيش الموبوء في شبه حجر صحي ، بين أهله، مغدقاً عليهم حباً يتعاظم كلما زاد عـــدد **الآخرين** الذين يكنّون له البغضاء . واذا ما نظرنا اليه **وهو في بيته** ، في عمله ، في علاقاته مع زوجته ، مع أولاده، اكتشفنا فيه وجهاً جديداً كل الجدة : أيّ اخلاقي متزمت هو ! ترى ألم يكن كاليفينياً بعض الشيء وفي مظاهره الخارجية على الاقل ؟ إن فيه جميع مظاهر الكالفينية : التشاؤم والعمل ، روح الربح ، والتفاني في سبيل الأسرة . لقـــد افسدت الخطيئة الاصلية الطبيعة الانسانية ، وفرقت المصالـح بـــين البشر . والمسيحي سينقذ نفسه بأعماله الصالحة : عليـه ان يناضل ضد الجميع ، وليشق دونما راحة ، هو القاسي على نفسه وعلى الآخرين ، ليزيد في جمـال الأرض التي عهد فيها الله اليه . وسوف يجد علائم الرضى الالهي في النجاح المادي لمشروعه . أما اهواء قلبه فليحتفظ بها للحم لحمه ، لأبنائه . ترى هل وقعت البندقية تحت تأثير دين الاصلاح[1] ؟ بلا ادنى ريب . فنحن نجد فيها ، في النصف الثـاني من القرن ، شخصاً مثيـراً للفضول ، فرا باولو ساربي[2] له كلمـــة مسموعة لدى الاعيان ، صديق غاليله ، معادياً لروما ، يقيم عـــلى مرأى من الجميع صلات وثيقة مع الاوساط البروتستانتية في الخارج . لكن اذا كنا نكتشف في بعض الاوساط المثقفة تيارات مناصرة للاصلاح على نحو غـامض ، فانـه لأكثر من مرجّح ان البورجوازية الصغيرة كانت تجهل هذه التيارات . والاحرى بنا ان نقول ان البندقية اصلحت نفسها بنفسها . ومن زمن بعيـــد : فأولئك التجار يعيشون على القروض،وهم لا يستطيعون ان يقبلوا بالحكم الذي اصدرته الكنيسة

---

١ ـ هي الحركة الدينية والسياسية التي انتزعت في مطلع القرن السادس عشر نصف اوروبا من سلطة البابوات . وكان من زعمائها لوثر وكالفن . « هـ.م »

٢ ـ مؤرخ وسياسي بندقي (١٥٥٢ ـ ١٦٢٣) . « هـ.م »

على من تعاند في تسميتهم بالمرابين ، وهم يشجعون العلم حين يكون عملياً ويحتقرون نزعة التجهيل السائدة في روما . ولقد اكدت الدولة البندقية دوماً أولوية السلطة المدنية : هذا هو مذهبها الذي لن تغيره . والدولة البندقية هي التي لها ، عملياً ، اليد العليا فيا يتعلق بشؤون اكليروسها ، وحين اراد بيوس الخامس ان يمنع محاكمة رجال الاكليروس في المحاكم العلمانية ، رفض مجلس الشيوخ ذلك رفضاً قاطعاً. وعلى كل حال، ولأسباب شتى، كانت الحكومة تعتبر الكرسي الرسولي[1] قوة زمنية وعسكرية أكثر منها روحية . لكن هذا لم يكن يمنعها ، عندما تدعو الحاجة ومصلحة الجمهورية ، من ان تقترب من الباب وتطارد الهراطقة ، وتنظم عيداً بهياً باذخاً على شرف سان – بارتلمي[2] . ان كالفينية تانتوريه المزعومة قد جاءته من مدينته بالذات : فهذا الرسام قد التقط عن غير علم منه البروتستانتية الباهتة التي تسربت في ذلك العصر الى جميع المدن الرأسمالية الكبيرة[3] . وكان وضع الفنانين شديد الالتباس آنذاك ، وبخاصة في البندقية . لكن فلنجازف بحظنا ، فربما سمح لنا هذا الالتباس بالذات بأن نفهم هوى جاكوبو الطهراني القاتم .

كتب البعض ان « عصر النهضة قد نسب الى الفنان السمات التي كان العهد القديم يحتفظ بها لرجل العمل ، والتي زين بها العصر الوسيط قديسيه[4] » . وليس في هذا الكلام من خطأ . لكن الملاحظة المعاكسة تبدو لي صحيحة بنفس القدر على الأقل : « في القرن السادس عشر كان الرسم والنحت ما يزالان يُعتبران فنّين يدويين . وكانت المراتب السنية وقفاً على الشعر . ومن هنا كان مجهود الفنون التشخيصية لمنافسة الأدب[5] ». وبالفعل، ليس من ريب في أن الآريتي ،

---

١ - اي السلطة البابوية . « هـ.م »

٢ – هي المذبحة الشهيرة التي ذهب ضحيتها البروتستانتيون ليلة ٢٤ آب ١٥٧٢ . « هـ.م »

٣ – هذه البروتستانتية هي التي لقحت المدن الايطالية ضد المرض اللوثري وقادت ايطاليا الى ان تقوم بثورتها الدينية الخاصة تحت اسم الاصلاح المضاد .

٤ – فويمان .

٥ – اوجينو باتيسيا ، في مقال ممتاز عن ميكيل آنجلو ، نشر في « اوبيسكا » (٢٥ آب ١٩٥٧) .

بترون الاغنياء، ومالا بارتي الفقراء ، كان َحكَم الطلاوة والذوق في نظر أهل الموضة من أعيان البندقية ، ولا في ان تيسيان كان يعتبر صحبته له شرفاً له : فمجد هذا الاخير ، على عظمته ، لم يكن يداني مجد ذاك . وميكيل – آنجلو ؟ كان من عيوبه اعتقاده انه **ابن عائلة** ، وهذا الوهم أفسد عليه حياته . لقد تمنى ، ولا شك ، عندما كان في ريعان الفتوة ، ان يدرس الانسانيات وان يكتب : ان نبيلاً محروماً من السيف يستطيع ان يتناول الريشة من غير ان يفقد طبيعته النبيلة. وتناول الإزميل بدافع الضرورة ولم يجد عزاءه فيه : فقد كان ميكيل– آنجلو ينظر إلى النحت والرسم من عالي خجله وعاره ، وكان يخامره فرح فارغ متشنج إذ يشعر بأنه اعلى مقاماً مما يفعله . ولما كان مرغماً على الصمت ، فقد أراد ان يعطي الفنون الخرساء لغة ، ان يكثر من المجازات والرموز ، ان يكتب كتاباً على سقف كنيسة السيكستين [1] ، وعذب الرخام ليكرهه على الكلام .

ماذا نستنتج من هذا ؟ أهم انصاف آلهة ، رسامو عصر النهضة اولئك ، ام عمال يدويون ؟ هذا او ذاك حسب الحالات . فالمسألة تتعلق بالزبائن وبكيفية المكافأة . او هم بالأحرى **عمال يدويون في البداية** . وبعد ذلك يصبحون مستخدمين في البلاط او يظلون معلمين محليين . فالخيار لهم – أو ان الخيار سيقع عليهم . اما رافاييل وميكيل – آنجلو فهما مستخدمان يعيشان في تبعية وأبهة : اذا ما أوغر صدر العاهل عليهما فمصيرهما الطرد ، وبالمقابل فإن هذا العاهل يرعى شهرتهما . ان هذا الشخص المقدس يتنازل لمصطفيه ومختاريه عن نزر يسير من سلطاته الفائقة الطبيعة : فمجد العرش يسقط عليهم كشعاع شمس ، وهم يعكسونه على الشعب . وحق الملوك الالهي يوجد الفنانين بالحق الإلهي . انهم اذن « مخربشون » قد تحولوا إلى بشر خارقين. وبالفعل،ما هؤلاء البورجوازيون الصغار الذين انتشلتهم يد ماردة من بين الجموع وعلقتهم بين السماء والأرض ، ما هذه الكواكب التابعة التي تبهر الانظار بضوء مستعار ، إن لم يكونوا رجالاً قد ارتفعوا فوق الانسانية ؟ اجل إنهم لأبطال ، أي شفعاء ووسطاء . وإلى

---

١ – احدى كنائس الفاتيكان وكان لميكيل – آنجلو اليد الطولى في زخرفتها « م . م »

اليوم ما يزال الجمهوريون الذين بهم حنين إلى الماضي يعبرون فيهم ، تحت اسم العبقرية ، نور تلك النجمة الميتة ، المَلَكية .

اما تانتوريه فهو من النوع الآخر : انه يعمل لحساب تجار، لحساب موظفين، لحساب الأبرشيات. انا لا أقول انه أُمي : فقد وضع في المدرسة وهو في السابعة، واضطر إلى مغادرتها في الثانية عشرة ، وقد تعلم الكتابة والحساب . ثم كيف نضن باسم الثقافة على ذلك التثقيف الصابر للحواس ولليد وللفكر ، على تلك التجريبية التقليدية التي كانها رسم المرسم في عام ١٥٣٠ ؟ لكن لن يكون له ابداً متاع الرسامين المنصرفين إلى خدمة البلاط . فميكيل – آنجلو كان ينظم القصائد ، ويقال اليوم ان رافاييل كان يعرف اللاتينية ، وتيسيان نفسه اكتسب من عشرته للمثقفين طلاء زاهياً . وإذا ما قورن تانتوريه برجال المجتمع هؤلاء ، بدا جاهلاً: فهو ابداً مفتقر إلى الوقت الحر والى حب التمرس على ألعاب الفكر ، على ألعاب اللفظ. وكان يسخر من مذهب المثقفين الانساني . وصحيح ان البندقية لا تعرف إلا عدداً قليلاً من الشعراء ، وعدداً أقل من الفلاسفة : إلا أن عددهم كان كافياً في نظره واكثر من كافٍ ، وهو لا يعاشر أياً منهم . لا لأنه يهرب منهم : لكنه يتجاهلهم . انه يقبل بتفوقهم الاجتماعي . وللآريتي الحق في ان يهنئه البعض بعطف السيد الذائد عن الحمى : فهذا الشخص الرفيع المقام من رواد البلاط ، وهو أحد أعضاء نخبة البندقية ، والأعيان يدعونه إلى موائدهم ، هم الذين لا يخطر لهم ان يلقوا التحية على رسام في الشارع . لكن أعليه أن يحسده؟ أعليه أن يحسده **لأنه يكتب** ؟ ان جاكوبو يرى ان نتاج الفكر نتاج مجاني فيه الكثير من اللاأخلاقية : فالرب قد جاء بنا إلى الأرض لنكسب خبزنا بعرق جبيننا . والحال ان الكتاب لا يعرقون . بل أهم يعملون حقاً ؟ ان جاكوبو لا يفتح كتاباً قط ، باستثناء كتيب القداس . وليس هو الذي ستخطر له تلك الفكرة السخيفة ، فكرة إرغام موهبته وقسرها لمنافسة الأدب : ان في لوحاته كل شيء ، لكنها **لا تريد ان تقول شيئاً** ، بل هي خرساء كالعالم . ان ابن الصانع هذا لا يقدر في الحقيقة سوى المجهود الجسدي ، الابداع اليدوي . وما

يفتنه في مهنة الرسم هو انهـــا تتيح المجال للتطرف في المهارة الحرفية الى درجة السحر وفي نعومة البضاعة الى درجة الرفـــاهة . ان الفنان هو العامل الأعظم والاسمى : فهو ينهك نفسه ويتعب المادة لينتج وليبيع رؤى .

وما كان هــذا ليمنعه من العمل لحساب الامراء لو كان يحبهم . لكنه لا يحبهم ، هذا هو لب المسألة : انهم يخيفونه من غير ان يلهموه . وهو لم يحـاول قط أن يتقرب منهم ولا ان يعرّفهم بنفسه : فلكأنه يجتهد في حصر شهرتـــه ضمن نطاق البندقية . ترى أيدري القراء انــــه لم يغادر المدينة قط سوى مرة واحدة ، وهو في الستين من العمر ، ليذهب الى بلدة مانتو المجاورة ؟ وهـــو لم يفعل ذلك أصلاً إلا بعد رجـــاء . فقد كانوا يريدون ان يعلق لوحاته بنفسه ، وقد صرح بأنه لن يذهب إلا إذا أخذ زوجته معــــه . وهذا الطلب شهادة في صالحه على مشاعره الزوجية ، لكنه عظيم الدلالة على كرهه الأسفار . ولا نعتقد ان زملاءه البنادقة يشبهونه : فهم أبداً يخبون على الطرق ، وقبل مئة عـام كان جانتيل بيلليني يطوف في البحار . أيّ مغامرين هم ! أما هو فخلد : انه لا يشعر بالراحة إلا في سراديب جحره الضيقة . وإذا ما تخيل العالم ، أرهقه خوفــه من الجوع وسمره في مكانه . وعلى كل ، وإذا لم يكن من الخيار بد ، فإنه يفضل ان يجازف بجلده على ان يجازف بلوحاته . انــه يقبل بالطلبات الآتيـــة من البلاد الأجنبية — والبلاد الأجنبية في نظره تبدأ في بادوا [1] — لكنه لا يسعى إليها . وأي بون شاسع بين شراسته المسعورة في قصر الدوج ومدرسة سان روكو ، ولدى آل كروسيفيري ، وبين هذه اللامبالاة ! انــه يلقي بمهمة تنفيذ الطلبات على عاتق معاونيه ، ويراقب من بعيد هذا الانتاج بالجملة ، ويأبى المساهمة فيه ، وكأنه يخشى ان يغامر خــارج وطنه بأي جزء من موهبته مهما كان ضئيلاً : إن أوروبا لن يكون لها الحق إلا في سقط المتـــاع من صوره . ويمكن للناس في

---

١ — بلدة ايطالية تقع في غرب البندقية . « هـ . م » .

« قصر الادارات[1] » ، في برادو[2] ، في المتحف الوطني[3] ، في اللوفـر ، في ميونيخ ، في فيينا ، ان يكتشفوا رافاييل ، وتيسيان ، ومئة غيرهما . الجميع ، أو الجميع تقريباً باستثناء تانتوريه . فقد وقف هذا نفسه ، كالحيوان النافر ، على مواطنيه ، ونحن لا نستطيع ان نعرف عنه شيئاً إذا لم نذهب لنفتش عنـــه في مسقط رأسه بالذات ، وذلك لسبب بسيط هو انه لم يشأ ان يغادره .

لكن لا بد ان نحدد . فقد كان تحت تصرفه ، في البندقية بالذات ، نوعـان متمايزان من الزبائن. كان يحاصر موظفي الدولة ، وكان إذا ما كلفه مجلس الشيوخ بعمل ما ، انهمك المرسم كله بالطبع في الشغل ، بمـــا في ذلك رئيس الأسرة . ونحن ما نزال نستطيع ان نرى في قصر الدوج آثار شخصية جماعية قوية كانت تحمل اسم تانتوريه وقد أنيرت بطريقة تبرز معها قيمتها . لكن إذا كان جاكوبو ربوستي هو الذي يأسر اهتمامكم ، فاتركوا « البيازيتا » ، واعبروا ساحة القديس مارك ، واجتازوا جسور القنوات، ولفّوا في متاهة من الأزقة المعتمة، وادخلوا الى كنائس أعتم أيضاً : تجدوه هنا . وفي مدرسة سان روكو تمسكون بتلابيبه، بشخصه ، بدون ماريتا ولا دومينيكو ولا سباستيانو كاسر . انه يعمل فيهـا بمفرده . ضباب وسخ يحيط باللوحات ، او يتأكلها ضوء يخدع النظر . وانتظروا بصبر أن تتعود عيونكم : وفي النهاية ترون وردة في الظلمات ، عبقرية في العتمة . ومن دفع ثمنها ، هذه اللوحات ؟ تارة مؤمنو الأبرشية ، وطوراً أعضاء الأخوية : بورجوازيون ، صغار وكبار . هـــذا هو جمهوره الحق ، الجمهور الوحيـــد الذي يحبه .

ان هذا الرسام صاحب الدكان ليس فيه شيء يقرّبـه ولو من بعيد من نصف إ'له . وإذا واتاه شيء من الحظ فسوف يعرف ويشتهر. أما المجد فلن يصل إليه أبداً : إن زبائنه الجهلة ليسوا أهلاً لتكريسه . يقيناً ، ان شهرة زملائه الأجلاّء

---

١ قصر مشهور في فلورنسا ، كان مقراً للدوائر الرسمية ، وهو اليوم متحف . « هـ . م ».
٢ – هو متحف مدريد . « هـ . م » .
٣ هو متحف لندن . « هـ . م » .

تشرف كل المهنة : انه يلمع قليلاً ، هو الآخر . ترى أيحسدهم على مجدهم ؟ ربما .
لكنه لا يفعل شيئاً مما يجب ان يفعله ليحصل عليه . فليذهب الى الشيطان
عطف الأمراء : فهو قيد عبودية . ان جاكوبو روبوستي يضع كل كرامته في ان
يظل رب عمل صغيراً ، تاجراً صغيراً من تجـار الفنون الجميلة، سيداً في داره ،
يعيش من الطلبات . وهو لا يفرق بين الاستقلال الاقتصادي للمنتج وبين حرية
الفنان . وتصرفاته تثبت انـه يتمنى على نحو غامض ان يبدل شروط السوق ،
وأن يوجد الطلب عـن طريق العرض : ألم يخلق ببطء ، بصبر ، لدى أعضاء
أخوية سان روكو ، حاجـة فنية – معينة - كان هو وحده الذي يستطيع ان
يلبيها؟ومما كان يزيد في مناعة استقلاله انه كان يعمل لحساب جمعيات – أخويات
وأبرشيات – وان هذه الهيئات كانت تتخذ قراراتها بالغالبية .

إن ميكيل – آنجلو ، النبيل الزائف ، وتيسيان ، ابن الفلاحين ، يقعان
مباشرة تحت جاذبية العرش . أما تانتوريه فقد ولد في بيئة عمال – أرباب عمل.
ان الصانع كائن برمائي : فهو فخور بيديه باعتباره عاملاً يدوياً ، والبورجوازية
الكبيرة تجتذبه باعتباره بورجوازياً صغيراً : فهي التي تكفل ، بواسطة قانون
المزاحمة ، بعض التهوية داخل مبدأ الحماية الخانق . ففي ذلك العصر كان في
البندقية **أمل بورجوازي** . أمل واهٍ بالطبع . وقد اتخذت الارستقراطية منذ
زمن طويل احتياطاتها : ففي هـذا العالم القائم على تسلسل طبقي صلب يُسمح
للانسان بأن **يصبح** غنياً ، لكن النبل لا يأتي إلا عن طريق **الولادة** . وعلى كل
فإن الغنى نفسه محدود : فليس واجباً على التـاجر والصناعي أن يظلا محصورين
ضمن نطاق طبقتهما فحسب ، بل لقد حرمت عليهما لمـدة طويلة من الزمن المهن
الكثيرة الربح . فالدولة لا تأذن لغير الارستقراطيين باستئجار المراكب . يا لها
من بورجوازية حالمة مكتئبة ! فهي في كل مكان من أوروبا تتنكر لذاتهـا ،
وتشتري ، كلما أمكنها ، ألقاباً وقصوراً . أمـا في البندقية فكل شيء محرم
عليها حتى سعادة الخيانة المتواضعة . سوف تخون إذن في الأحلام . إن جيوفيتا
فونتانا ، التي قدمت من بياشنزا ، تخوض ميدان الأعمال ، وتربح ذهباً ، وتنفقه

في بناء قصر على القناة الكبرى . ان حيــاة بأكملها تتلخص في هذه الكلمات : رغبة جشعة ، مرتوية ، تنقلب في آخر الحياة الى سنوبية حالمة ، وتاجرة تموت لتُبعث في شكل امرأة وهمية من طبقة الأعيان . ان ادنياء النسب يراوحون في مكانهم ، ويخفون أوهــامهم الليلية . وحـــين يتجمعون في أخويات ، ينفقون أموالهم في أعمال خيرية ، فيبدو تقشفهم الكئيب متناقضاً مع حفلات الدعارة الكئيبة لطبقة من الاعيان متبددة اوهامها .

ذلك ان الجمهورية ما عادت سيدة البحار. وشيئاً فشيئاً راحت الارستقراطية تنحط ، وتضاعفت الافلاسات ، وازداد عـدد النبلاء الفقراء ، وفقد الآخرون روح المبادرة: ان أبناء ممولي الفن هؤلاء يشترون الأراضي ويعيشون على دخلها. هذا في الوقت الذي بـــدأ فيه « مواطنون » عاديون بالحـلول محلهم في بعض الوظائف . وقـــد يحدث ان تنتقل المراكب الى إمرة البورجوازيين . لكن البورجوازية ما تزال بعيدة عن اعتبار نفسها طبقة صاعدة، وهي لا تفكر حتى بينها وبين نفسها بأنها تستطيع ذات يوم ان تحل محـل الطبقة النبيلة الساقطة : ولنقل بالأحرى انه قد استولى عليها اضطراب مبهم جعل شرطها اقــل احتمالاً واستسلامها اكثر صعوبة .

وتانتوريه لا يحلم بالمرة. واذا كان طموح الناس يتحدد بالانفتاح على مستقبلهم الاجتماعي ، فإن أكـــثر الناس طموحاً من بـــين ادنياء النسب في البندقية هم البورجوازيون الصغار لأن الفرصة متـــاحة لهم ليرتفعوا فوق طبقتهم . لكن الرسام يشعر بصلات قربى عميقة مع زبائنه : فهو يقدر حبهم العمل ، ومذهبهم الأخلاقي ، وحسهم العملي. وهو يحب حنينهم الكئيب ، ويشاطرهم على الأخص صبوتهم العميقة : انهم جميعاً بحاجة الى الحريــة ، ولو كان ذلك من أجل ان ينتجوا ، ومن اجل أن يشتروا ويبيعوا . هذه هي مفاتيح وصوليته : فما هــذه الوصولية إلا استنشاق هواء آتٍ من الأعــالي . ان اضطرابات في السماء وارتقاء بعيداً لامرئياً تفتح له مستقبلاً عمودياً . ان هذا الانسان الذي يعيش في حوض مائي مغلق يصعد ، يسحبه تيار من الهواء، تدلف فيه روح جديدة : فهو يفكر

كبورجوازي منذ حداثته . لكن تناقضات طبقته الاصلية ستحد من مطامحه : فهو يتمنى باعتباره تاجراً ان يعبر الخطوط ، ويزعم باعتباره عاملاً انـــه يعمل بيديه . وهذا يكفي لتحديد مكانه . ففي البندقية حوالي ٧٦٠٠ من الأعيان ، و ١٣٦٠٠ مواطن، و ١٢٧٠٠٠ صانع وعامل وتاجر صغير، و ١٥٠٠ اسرائيلي، و ١٢٩٠٠ خادم ، و ٥٥٠ متسولاً . وتانتوريه ، غير الآبـــه باليهود والنبلاء ، بالمتسولين والخـــدم ، لا ينظر إلا الى الخط الوهمي الذي يقسم ادنياء النسب الى فئتين : الـ ١٣٦٠٠ من جهة ، والـ ١٢٧٠٠٠ من الجهة الثانية . وهو يريد ان يكون أول هؤلاء وآخر اولئك : وبكلمة واحدة، اكثر الأغنياء تواضعاً واكثر مموّنيهم نجابة . وهذا ما يجعل من هذا الصانع ، في قلب البندقيـــة القلقة ، بورجوازياً كاذباً اكثر حقيقية من البورجوازيين الحقيقيين انفسهم . واعضاء اخوية سان روكو سيحبون فيه وعلى لوحاته الصورة الجميلة لبورجوازية لا تخون .

ان ميكيل – آنجلو يعتقد ان مرتبته تنحط اذا مـــا عمل لحساب الحـبر الأعظم : وهذا الازدراء يمكنه من بعض التراجع احياناً : إن هذا النبيل ينظر باستخفاف الى الفن . أما تانتوريه فعلى العكس من ذلك ، فهو يحلق فوق ذاته . إذ ما سيكون شأنه لولا الفن ؟ صباغاً لا اكثر . والقوة هي التي تنتزعه من شرطه الاصلي ، وكرامته هي الوسط الذي يدعمه . عليه أن يعمل او يسقط من جديد في قاع البئر . التراجع ؟ المسافة ؟ من انى له بهما ؟ انـــه لا يملك الوقت للتساؤل عن الرسم ، ومن يدري اذا كان يراه مجرد رؤية ؟ ان ميكيل – آنجلو يفكر اكثر مما ينبغي : انه كالمركيز دي كارابا[1] ، انه مثقف . اما تانتوريه ، فـــلا يدري ما يفعل : انه يرسم .

هذا عن وصوليته : إن قدر هذا الفنان هو أن يجسد الطهرانية البورجوازية في جمهورية أرستقراطية آيلة الى الزوال . ومثل هذا المذهب الانساني الكئيب كان سيفرض نفسه في أماكن اخرى . امـــا في البندقية فسوف يتلاشى دون ان

---

١ – بطل قصة « القط المنتعل » لبيرو ، وهو يغتني اغتناء عظيماً بفضل مهـــارة قطه ، ميراثه الوحيد . « هـ . م »

يكون قد وعى حتى ذاته ، لكن ليس من غير ان يكون قد أثار ريبة ارستقراطية ما تزال يقظة . ان الشكاسة التي تبديها عليه المجتمع الرسمي والبيروقراطي في البندقية تجاه تانتوريه ، هي نفسها التي تظهرها طبقة الأعيان تجاه البورجوازية البندقية . فهؤلاء التجار المثيرون للشغب ورسامهم هم خطر على نظام الجمهورية النبيلة : لذا فالرقابة عليهم واجبة .

الانسان المطارد

نستطيع دوماً أن نكشف بعض العظمة في ذلك الرفض العنيد للدخول في مسابقات : « انا لا اعترف بغريم منافس لي ولا اقبل بأي حكم » . ربما كان ميكيل – آنجلو سيقول هذا . لكن المصيبة هي أن تانتوريه لا يقوله . بل على العكس : اذا ما دعي الى تقديم رسم أولي ، اسرع بالقبول . ونحن نعرف انه سيطلق صاعقته بعد ذلك . أجل : كما يفعل السبيدج تقريباً عندما يقذف بحبره . والصاعقة تبهر وتعمي ، والمتفرجون لا يميزون لوحته . وعلى كل فإن كل شيء مرتب ، بحيث لا يشعرون بالحاجة البتة الى النظر اليها ولا سيما الى تقييمها : فحين ينقشع الانبهار ، وتعلق اللوحة ، وتسجل الهبة ، لا يكون المتفرجون قد شاهدوا من شيء . وقد اكون مخطئاً لكني لا أرى في هذا إلا تهرباً . فلكأنه كان يخاف من مواجهة خصومه . ترى هل كان سيبذل كل هذا الدهاء لو انه كان واثقاً من انه قادر على فرض نفسه عن طريق موهبته ؟ وهل كان سيتحمل مشقة إدهاش معاصريه بكمية انتاجه لو كانوا يعجبون بلا تحفظ بنوعيته ؟

ثم إن هذا الاستقتال على توكيد ذاته من خلال هربه ، يبعث على المزيد من الدهشة في المسابقات . لكن هذا هو أسلوبه ، هذه هي ماركته العالمية : ان أنفاسه تضيق بأبسط اقتراب ، وقلقه يثور لأي تجاور . ففي عام ١٥٥٩ ، أوصته كنيسة سان روكو على لوحة عن « شفاء الكسيح » لتكون قرينة للوحة سبق أن رسمها بوردينوني . ولم يطلب اليه احد أن يقلد طريقة المتقدم عليه .

وما من منافسة[1] يمكن ان تعارض بين الرسامين: فأنطونيو دي ساشيس[2] قد مات قبل عشرين سنة ، واذا أمكن له في الماضي ان يؤثر على زميله الأصغر منه سناً ، فإن زمن التأثيرات قد انقضى الآن : فجاكوبو أمسى متمكناً من فنه . لكن لا بد له مع ذلك من ان يرسم على طريقة البوردينوني ، وهذا النزوع فيه أقوى من ارادته. لقد أوضح البعض كيف انه «يبالغ في عنف الحركة الباروكي... عن طريق التصادم بين وجوه ضخمة وبين الاطار الهندسي الذي تأخذ فيه مكاناً ضيقاً » ، وكيف انه « اعطى هذا المفعول عن طريق تخفيض سقف القاعة ... وعن طريق استخدام الأعمدة بالذات ... ليوقف الحركات ويجمد عنفها[3] » . وخلاصة القول انه يرتعد ذعراً من فكرة حبس نفسه الى الأبد في تواجه خامد الحركة : « قارنوا ، اذا شئتم ، البوردينوني مع البوردينوني . اما أنا ، جاكوبو روبوستي ، فلا دخل لي في الموضوع » . ولقد تدبر امره بالطبع كما يستحق دي ساشيس المزيف دي ساشيس الحقيقي . ان انسجامه ليس هزيمة : لأنه يفعل ذلك وهو يطلق التحديات : « القدامى والمحدثون ، آخذهم جميعاً ، وأقهرهم في ميدانهم الخاص بالذات » . لكن هذا على وجه التحديد ما يثير الشبهات حوله : فما حاجته الى ان يلعب لعبتهم ، والى ان يخضع لقواعدهم بينما يكفيه ان يكون ذاته ليسحقهم ؟ لكم من حقد في وقاحته : ان قايين هذا يقتل كل هابيل يؤثر عليه : « أيعجبكم الفيروني ؟ حسناً ، انني أخلفه بعيداً ورائي حين أتنازل وأقلده . انتم تحسبونه رجلاً وهو لا يعدو ان يكون طريقة » . وكم من مذلة ايضاً : فهذا المستبعد ينساب من حين لآخر في اهاب شخص آخر ليعرف بدوره عذوبة ان يكون الانسان محبوباً . كما يخيل الينا احياناً إن الشجاعة تخونه للافصاح عن عبقريته المثيرة للاستنكار . إنه يلقي بها ، وقد سئم النضال ، في

---

١ – يقول ريدولفي ، وقد غشه تشابه الاسلوبين ، انه رسم اللوحة معارضة للبوردينوني .

٢ – الملقب بالبوردينوني نسبة الى المدينة التي ولد فيها . « هـ . م »

٣ – فويومان ، المصدر المذكور آنفاً ، ص ١٩٧٤ . انظر ايضاً ليبتز ص ٣٧٢ ، ونيوتن ص ٧٢ .

شبه عتمة ويحـاول ان يبرهن عليها **عن طريق العبث** : « ما دمت ارسم خير اللوحات التي يمكن للفيروني او للبوردينوني ان يرسماها ، فتصوروا اذن **مـا أنا قادر عليه** حين أسمح لنفسي بأن اكون ذاتي » . والحق أن هذا مـــا لا يسمح لنفسه به ابداً تقريباً ، اللهم الا اذا أولوه ثقتهم اولاً وتركوه بمفرده في قاعـــة فارغة . وهذا يرجع بالطبع الى العداء الذي كانوا يحيطونه بـــه . لكن خجل الرسام وظنون مواطنيه المسبقة يرجع مصدرها الى شعور واحد بالضيق : ففي عام ١٥٤٨ ، في البندقية ، تحت فرشاة تانتوريه ، أمـــام الاعيان وهواة الفن والنفوس الجميلة المرهفة ، **أخاف الرسم نفسه بنفسه** .

* * *

كان تطور طويل قد بدأ ، تطور سيؤدي الى حلول الدنيوي في كل مـــكان محل المقدس : ان مختـــلف فروع النشاط الانساني ، الباردة ، القادحة شرراً ، المصقعة ، ستنبثق الواحد تلو الآخر من التحاذي الإلهي المحبب ، وكان لا بد ان يتأثر الفن : فمن كومة من الضباب انبثق ذلك الصحو الفخم ، الرسم . وهـــذا الرسم ما يزال يذكر الزمان الذي كان فيه دوشيو [١] وجيوتو [٢] يريان الله الخليقة كما خرجت من يديـه : وما إن تعرف الرب عمـــله حتى رفعت القضية وأخذ العالم مكانه في اطاره ، إلى الأبد . وبين اللوحة ، اقطاعة الشمس ، وبـين عين الله ، كان رهبان وأحبار يدسون احياناً شفافيتهم . كانوا يأتون على أطراف اصابعهم لينظروا إلى ما ينظر اليه الله ثم يمضون معتذرين . لكن هذا قد انتهى: فالعين قد اطبقت أجفانها ، والسماء غدت عمياء . فمـــا حدث ؟ تغير في الزبائن اولاً : كان كل شيء يسير على ما يرام عندما كان الرسامون يعمـلون لحساب الأكليروس ، وفي اليوم الذي خطر فيه لاغنى أغنياء فلورنسا ان يحمّـل داره بالتصاوير قبع الكلي القدرة ، وقد انقبض قلبه ، في دوره كهاوي أرواح . ثم جاءت المغامرة الفلورنسية ، وفتح آفاق المنظور . ان المنظور دنيوي ، بل هو

---

١ رسام ايطالي مات حوالي ١٣١٩ . « هـ . م » .

٢ - جيوتو دي بوندوني : رسام فلورنسي (١٢٦٦ - ١٣٣٦) . « هـ . م » .

احيـاناً تدنيس للقـــدسيات : انظروا ، لدى مانتينيا [1] ، الى ذلك المسيح الطولاني ، بقدميه المتقدمتين ورأسه البعيد ، فهل تعتقدون ان « الأب » يرضى بـ « ابن » متقلص ؟ فالله إنما هو القرب المطلق ، والغلاف الكوني للحب : فهل من الممكن ان يُظهر له من بعيد الكون الذي صنعه والذي يحفظه في كل لحظـة من التلاشي ؟ أعلى « الكائن » ان يوجد وينتج « اللاكائن » ؟ أعلى المطلق ان يوّلد النسبي ؟ أعلى الضوء ان يتـأمل في الظلام ؛ أعلى الواقـــع أن يعتبر نفسه ظاهراً ؟ كلا ، انهـــا القصة الأزلية التي تتكرر من جديد ، السذاجة ، شجرة المعرفة ، الخطيئة الأصلية ، الطرد من الفردوس . والتفاحة تسمى في هذه المرة « المنظور » . لكن آدميي [2] فلورنسا يقضمونها قضماً بدل ان يأكلوها ، وهذا ما يجنّبهم اكتشاف سقوطهم فوراً : فأوشيلو يظن نفسه وهو بين « الأربعمئة » انه ما يزال في الفردوس ، وألبرتي [3] المسكين ، نظري « المنظوريين » ما يزال يصور علم الرؤية الهندسية على انه انطولوجيا المنظورية ، وبكلمة واحدة ، مـا يزال يحتفظ بما فيه الكفاية من السذاجة ليطلب من النظرة الإلهية ان تصادق على الخطوط المتلاقية في الفراغ. ولم تقابل السماء هذا الالتماس بأذن صاغية : فارتدت الخليقة بعد ذلك العدم الذي هو ملكها القح والذي عاودت اكتشافه من جديد. المسافة ، البعد ، الانفصال : ان هذه الانتفاءات تشير الى حدودنا . والافق غير موجود إلا بالنسبة الى الانسان . ان نافذة ألبرتي تنفتح على عـالم قابل للقياس ، لكن هذه الصورة المصغرة البالغة الدقة تتعلق بأسرها بالنقطة التي تحدد مرسانا وتشتتنا : بعيننا . وبييرو ديلا فرانشسكا [4] يرينا في لوحته « البشارة » بـين الملاك والعذراء ، أعمدة مولية الأدبار : لكن هذا ليس إلا ظاهر الأمور ، فهذه

---

١ – اندريه مانتينيا : رسام ونقاش ايطالي (١٤٣١ – ١٥٠٦) . « هـ . م » .

٢ – النسبة هنا الى آدم ، أول البشر . « هـ . م » .

٣ – ليون باتيستا ألبرتي : مهندس فلورنسي (١٤٠٤ – ١٤٧٢) . وكان أيضاً رساماً ونحاتاً وموسيقياً . « هـ . م » .

٤ – رسام ايطالي (١٤٠٦ – ١٤٩٢). « هـ . م » .

البياضات الهامدة ، المتماثلة جميعها وغير القابلة للمقارنة ، لم تكف في ذاتها وبالنسبة الى خالقها عن التناوم : ان المنظور عنف يفرضه الضعف الانساني على عالم الله الصغير. وبعد مئة عام، في البلدان الواطئة، سيعاد اكتشاف الكينونة في أعماق الظهور ، وسيستعيد الظاهر جلال الظهور : سوف يتطلع الرسم إلى مرام جديدة ، وسوف يجد معنى جديداً . لكن قبل ان يتاح لفيرمير [1] ان يعطينا السماء والنجوم ، الليل والنهار ، القمر والأرض ، تحت شكل جدار صغير من القرميد ، لا بد ان يكون بورجوازيو الشمال قد حققوا اعظم انتصاراتهم وكونوا مذهبهم الانساني .

أما في ايطاليا ، في القرن السادس عشر ، فقد كان الإيمان يشعل قلوب الفنانين ، ويحارب إلحاد العين واليد . ولما كانوا قد أرادوا ان يعانقوا المطلق عن قرب أقرب ، فقد ابتكروا تقنيات رمت بهم في نزعة نسبية كانوا يبغضونها . ان هؤلاء الدوغمائيين **المضلَّلين لا يستطيعون لا ان يتقدموا** مزيداً الى الأمام ولا ان يتراجعوا الى الوراء. واذا ما كف الله عن النظر الى الصور التي يرسمونها، فمن سيشهد عليها ؟ إنها تعكس للانسان عجزه : من أنى له ان يجد القوة ليضمنها ؟ ثم اذا لم يكن للرسم من غاية اخرى غير قياس مدى حسور نظرنا ، فهو لا يستحق ساعة واحدة من المشقة . لقد كان إظهار الانسان للكلي القدرة الذي تنازل ورفعه من الطين ، عملاً من أعمال الشكر ، تضحية . لكن ما الفائدة من إظهاره للانسان ؟ ما الفائدة من إظهاره **على غير ما هو عليه** ؟ ان فناني آخر القرن -- اولئك الذين ولدوا حوالي ١٤٨٠ -- تيسيان وجورجيوني ورافاييل ، لا يستعصي عليهم ايجاد تسويات مع السماء. وسوف نعود إلى الكلام عنهم . ثم ان غنى الوسائل وفعاليتها يخفيان ايضاً لا تحدد الغايات المشؤوم . بل يمكننا الافتراض بأن رافاييل قد حدثه قلبه بذلك : فكان يهزأ من كل شيء ، ويلجأ الى التسول ، ويبيع صوراً ملونة مطبوعة على الحجر ، ويحث معاونيه، مدفوعاً بفرح الشر ، على رسم نقوش بذيئة : انه انتحار عن طريق التساهل .

---

١ -- رسام هولندي مشهور (١٦٣٢ -- ١٦٧٥) . «م . ه»

وعلى كل حال ، اختفت سعادة الرسم مع هذه الوحوش المقدسة . ففي الربـــع الثـاني من القرن هلع الرسم وأطـــاش بصوابه كاله بالذات . ونحن نتبين ، في الإقبال الهمجي الذي أبداه المعاصرون على « الانجازات » الكبيرة ، شعوراً ما بالضيق : ان الجمهور يطالب بأن يستخدم كل بـــذخ الواقعية وابهتها في حجب ذاتيته عنه : فليتوار المؤلف امام الحياة وليعمل على ان ينساه الناس . ولـــكم هو مرجـــو ان يلتقي الانسان باللوحات صدفة ، في ركن غابة ، وأن ينسلخ الاشخاص عن قماش اللوحة وان يثبوا من خلال شظايا الاطار المحطم على خنـــاق المارة . ألا فليتشرب الموضوع منظوريته من جديد ، ليحفظها فيه ، ليصدّ عنها الانظار عن طريق استثارة متواصلة للحواس كافة ، ولا سيما حـــاسة اللمس . وليستخدم كل شيءلاستبدال **التصوير المشخص** بمساهمةالمتفرج الصماء في المنظر ، وليلق التقزز والتوتر بالبشر على أخيلتهـــم ، ولتكشف الرغبة ، اذا كان ذلك ممكناً ، الرغبـة التي تشعل كل نيران المنظور ، عن **بديل** كلية الحضور الالهي : اعني حضور الجسد المباشر . وليحترم عقل العين لكن فليحارب بأهواء القلب . ان المطلوب هو **الشيء عينه** وأن يكون ساحقاً : ان يكون أكبر من حجمـــه الطبيعي ، واكثر حضوراً وأجمل : انـــه الارهاب . لكن الارهاب مرض من أمراض البـــلاغة . ان الفن سيتوارى عن الانظار خجلاً بعد ان اضاع اوراق اعتماده . والفنان ، المقيـد ، المراقب ، الخاضع لإكراهـــات الدولة والكنيسة والذوق ، المحاط بالرعاية والتكريم اكثر من أي زمن سبق ، شرع يمي ، لأول مرة في التاريخ ، عزلته . من فوضه ؟ من انى له الحق في أن يدعي بمـا ليس له حق فيه ؟ انه الليل ، والله قـــد انطفأ : فكيف السبيل الى الرسم في الليل ؟ **ولمن ؟ وماذا ؟ ولماذا ؟** ان موضوع الفن يظل **العالم** ، ذلك المطلق : لكن الواقع يتهرب ، وعلاقة المتناهي باللامتناهي تنعكس . كان امتـلاء عارم يشد من أزر الأجسام وهشاشتها . واليوم تصبح الهشاشة الامتلاء الوحيد ، الأمان الوحيد : فاللامتناهي انما هو الفراغ ، الظلام ، في الخليقة وخارجها . والمطلق انمـــا هو الغياب ، انمـــا هو الله الملتجىء في الأرواح : انه الصحراء . لقد فات أوان

الاظهار ، ولم يأت اوان الخلق . والرسام في الجحيم . وثمة شيء ما يولد ، لعنة جديدة : العبقرية ، ذلك اللايقين ، تلك الرغبة المجنونة في اختراق ليل العالم وتأمله من الخارج وسحقه على الجدران وعلى قماش اللوحات ، بتكنيسه بواسطة أنوار مجهولة . العبقرية ، كلمة جديدة في اوروبا ، صراع النسبي والمطلق ، صراع حضور محدود وغياب لا متناهٍ . ذلك ان الرسام يعلم حق العلم انه لن يخرج من العالم . وعلى فرض انه خرج منه ، فإنه سيحمل معه اينما ذهب ذلك العدم الذي يخترقه : انه لن يتجاوز المنظور ما لم يعط نفسه الحق في خلق مجالات تشكيلية أخرى .

ان ميكيل – آنجلو يموت ملتاعاً ، ملخصاً يأسه وازدراءه في هذين الكلمتين : الخطيئة الأصلية . وتانتوريه لا يقول شيئاً . انه يفشي : اذا ما اعترف لنفسه بوحدته ، فلن يتحملها . لكن لهذا السبب بالذات نستطيع ان نفهم انها عذبته اكثر من اي شخص آخر : فهذا البورجوازي الزائف العامل لحساب بورجوازيين لا يملك حتى تعويض المجد . هي ذي عقدة الافاعي : صباغ صغير يختلج ، مصاب بذلك العصاب الطبيعي الذي أحسن هنري جانسون إذ سماه « صحة الطموح المعنوية المخيفة » ، يضع لنفسه اهدافاً متواضعة : الارتفاع فوق مستوى والده عن طريق الاستثمار الحصيف لمواهبه ، وفرض نفسه على السوق بتملق ذوق الجمهور . وصولية نشيطة ، مهارة في العمل ودقة وسرعة ، موهبة : لا شيء ناقصاً والكل يتأكله فراغ مدوخ ، يتأكله فن بلا إله . وهذا الفن قبيح ، خبيث ، ليلي ، انه حماسة الجزء الحمقاء للكل ، ريح من الجليد والظلمات تهب عبر القلوب المثقوبة . ان جاكوبو ، الملهم من قبل الفراغ ، يتورط ويهوي في رحلة ساكنة لن يعود منها ابداً .

ان العبقرية غير كائنة : انها جرأة العدم المستحية . اما الصباغ الصغير فموجود وهو يعرف حدوده : ان هذا الغلام السليم الحس يريد ان يوقف التمزق. وما يطالب به انما هو امتلاء متواضع : ما حاجته الى اللامتناهي ؟ وكيف يعترف بينه وبين نفسه بأن ابسط ضربة من فرشاته كفيلة بدحض قضاته ؟ ولو

فعل ذلك لتناثر طموحه العنيد والتـافه في ليل اللامعرفة . انها ليست غلطته ، بعد كل شيء ، اذا كان الرسم كلباً ضائعاً بلا طوق : فيما بعد سيوجه مجـانين ليتمتعوا بهجرانهم . اما في منتصف القرن السادس عشر ، فـإن اول ضحية المنظور الوحيد العـين يسعى اولاً إلى تغطية هجرانه . لا بد من حكام . بأي ثمن . محلفون فخريون . لقد صمت الله ، لكن البندقية باقية : البندقية التي تردم الفجوات ، تملأ الجيوب ، تسد المنـافذ ، توقف النزيف والتسرب . والرعايا الصالحون في جمهورية الدوج مدينون للدولة بكل نشاطاتهم. واذا كانوا يرسمون ، فهذا ليجملوا المدينة . ويسلم جاكوبو أمره من جديد لمواطنيه . إن لهم عن الفن فكرة معينة مغرقة في اكاديميتها ، يتبناها بلهفة . ولا سيما انها كانت لديـه هو الآخر دومـاً . لقد لقن اياها منذ نعومة اظفاره ، فصدقها : ان قيمة الصناع تقاس بعدد واهمية الطلبات التي يوصون عليها ، وبالنعـم التي تغدق عليهم . انه سيخفي عبقريته تحت قناع وصوليته وسيعتبر النجاح الاجتماعي العلامة الوحيدة الجلية على الانتصار الصوفي . ورياؤه يفقأ العيون . فهو على الأرض يلعب بالورق ويغش . ثم هناك رمية الفرد الذي يلقي به إلى السماء من غير غش : والحال انـه اذا ما ربح في هذه الدنيا مع كل الآسات التي يخرجها من كمه ، فإنه سيجرؤ على الزعم بأنه قد ربح في السماء . واذا ما باع لوحاته فهذا لأنه قد نصب فيها فخـاً للعالم . لكن من يستطيع ان يلومه على خبثه الكبير : فطلاق الفنان والجمهـور انما اعلنه القرن التاسع عشر ، امـا في القرن السادس عشر **فصحيح** ان الرسم اصبح مجنوناً : فهو قد كف عن ان يكون تضحية دينية ، لكن من **الصحيح ايضاً** انه تعقلن : فقد ظل خدمة اجتماعية . فمن كان يجرؤ اذن على ان يقول ، في البندقية : « انني ارسم لنفسي ، انني شاهد ذاتي » ؟ ومن يقول ذلك اليـوم ، أنحن واثقون من انه لا يكذب؟ الناس جميعاً قضاة، ما من انسان قاضٍ : حاولوا اذن ان تتبدروا امركم مع هذه المفارقة . اما تانتوريه فيبدو تعساً اكثر منـه مذنباً : ففنه يمزق العصر بحربة من نار ، لكنه لا يستطيع ان يرى هذا الفن إلا بعيون زمانه . يبقى انه اختار جحيمه : فبدفعة واحـدة ينطبق المتناهي على

المتناهي ، الطموح على العبقرية ، البنـــدقية على رسامها الذي لن يخرج منها .
لكن اللامتناهي الأيسر يتأكل كل شيء : فوصولية جـــاكوبو المعقولة تصبح مسعورة : كان الهدف **الوصول** ، فأصبح المطلوب الآن **الاثبات** . لقد علق التعيس ، وهو المتهـــم المتطوع ، في شباك محاكمة لا نهاية لها . وسوف يتولى بنفسه الدفاع عن ذاته ، فهو يجعل من كل لوحة شاهد نفي ، ويرافع ، ولا يكف عن المرافعة : إن أمامه هذه المدينة التي عليه ان يقنعها ، بقضاتها وبورجوازييها الذين سيقررون بمفردهم ومن غير استئناف مستقبله الفاني وخلوده . والحال انه هو وحده الذي قام بهذه الملغمة الغريبة . كان لا بد من الاختيار : إما ان يكون شفيع نفسه ، ويسن القوانين بلا استئناف ، وإما ان يحول جمهورية البندقية الى محكمة مطلقة . ولقد قام بالاختيار الوحيد الذي كان يمكنه ان يقوم به . لسوء حظه . لكم أفهم اللامبالاة التي ابداها تجاه سائر المعمورة ! فما حاجته الى تأييد واستحسان الالمان بل حتى الفلورنسيين ؟ ان البندقية هي الاجمـــل والأغنى ، وهي تملك خير الرسامين وخير النقاد واكثر الهواة سعة علم : وانما **فيها** عليـــه أن يجازف بحظه ، من غير ان يخسر جولة واحـــدة . هنا ، في ممر من القرميد ، بين شريطة رقيقة من السماء والماء الآسن ، تحت غيـــاب الشمس الساطع ، سوف يُربح الابدية او يُخسر ، في حياة واحدة ، الى الأبد .

سيقال : ليكن ؟ لكن لمَ الغش ؟ لم التجمل بريش الفيروني ؟ واذا كان يريد ان يبهر الناس بعبقريته ، فلمَ كان يطفئها في غالب الأحيـــان ؟ ولمَ يتخذ لنفسه قضاة ، اذا لم يكن ذلك إلا ليرشوهم ويخدعهم ؟

لمَ ؟ لآن المحكمة متحيزة ، والدعوى خاسرة ، والحكم صادر ، ولأنه يعرف ذلك . وفي عام ١٥٤٨ طلب من البندقية المصادقـــة على اللامتناهي . فذعرت ورفضت . يا له من مصير ! ان عليه ان يغش ، ما دام الله قد تخلى عنه ، ليختار لنفسه قضاة . وحين وجدهم ، كان لا بـــد ان يغش ايضاً ليحصل على تأجيل المحاكمة . انه سيقضي حياته وهو يتلاعب عليهم حتى لا تكف أنفاسهم لحظـــة واحدة عن اللهاث ، فتارة يهرب ، وتارة يرتد عليهم ليعميهم . كل شيء هنـا :

الكد والشراسة ، الصلف ، المرونـة ، العمل الخانق ، الحقد ، الكبرياء التي لا يروى لها غليل ، والرغبة المتواضعة في أن يكون محبوباً . ان رسم تانتوريه هو قبل كل شيء صلة هوى بين رجل ومدينة .

خلد تحت الشمس

تبدو البندقية ، في قصة المجانين هـذه ، أشد جنوناً ايضاً من الرجل . فهي قد عرفت كيف تكرم جميع رساميها : فلمَ تظهر نحو هـذا ، وهو اعظمهم جميعاً ، ارتياباً مقطباً ، تجهماً ؟ هذا يكل بساطة لأنها تحب رساماً آخر .

ان الجمهورية جائعة الى الحظوة : فمراكبها قد كفلت لها المجد مدة طويلة من الزمن . وعندمـا أخذ منها الملل والوهن ، وانحطت بعض الشيء ، وضعت كبرياءها في فنان . إن تيسيان يساوي وحده اسطولاً كاملاً : فقـد سرق من التيجان والعروش شرارات ليضفر لنفسه هالة . ووطنه بالتبني يعجبه فيه أولاً الاحترام الذي يمليه على الامبراطور : فهو يزعم انه يتعرف مجده الذاتي في النور المقدس ، الذي ما يزال رهيباً لكن عديم الأذى تمامـاً ، والذي يلتف حول جمجمته . إن رسام الملوك لا يمكن إلا ان يكون ملك الرسامين: وملكة البحار تعتبره ابنها وتلقى بفضله شيئاً من الجلالة . لقد منحته في الماضي مهنة ، سمعة ، لكنه حين يعمل،فإن الحق الإلهي ينسال عبر الحاجز ويشع حتى سان – مارك، فتعرف عندئذ انه يعيد اليها مئة ضعف ما تلقاه منها: انه ثروة قومية . وعلاوة على ذلك فإن هذا الرجل معمر كما تعمر الأشجار . امتدت بـه الحياة قرناً من الزمن ، فراح يتحول بهدوء الى هيئة ادارية او حاكمة . وحضور هذه الأكاديمية في عضو واحد يفت في عضد الشباب ويستثير مطامحهم ويخيبها ، فهي قد ولدت قبلهم ومصممة على البقاء من بعدهم ، وهم يتخيلون ان مدينتهم قـادرة على تخليد المرء وهو ما يزال حياً، وانها قد خصت بهذه النعمة تيسيان وحده . وتانتوريه، الواقع ضحية سوء التفاهم هذا ، يطالب مدينته – متذرعاً بهذه الحجة الماكرة : انني أساويه – بأن تجعل منه قرين المتقدم المشهور عليه . لكن ليست القيمةهي

المطروحة على بساط البحث : فالجمهوريات غير مطالبة بما يخص بالحق الملكيات الوراثية. وجاكوبو يخطىء عندما يلوم مدينة الدوج على تسليطها جميع الأضواء على شجرة رياليتو الضخمة . فالأمر على العكس من ذلك : ان حزمة ضوئية مصدرها في روما أو في مدريد ، خارج الأسوار على كل حال ، تصطدم بذلك الجذع الهرم ، فتنعكس على البندقية ، وتنتشلها من ظلماتها . إنارة غير مباشرة إن جاز التعبير . ولقد اخطأت انا ايضاً عندما فكرت في البداية بأن أعنون هذا الفصل بـ : في ظل تيسيان. **ذلك ان تيسيان ليس له من ظل** . لنفكر بهذا : عندما ولد جاكوبو ، كان « المسن » في الحادية والأربعين . كما كان في الثانية والسبعين عندما حاول زميله الأصغر سناً ان يؤكد نفسه لأول مرة . انها سن مناسبة لإخلاء المكان ، وما ألطفه لو يموت . لكن لا سبيل ! فهذا العاهل المستعصي على الموت سيظل على العرش لمدة سبعة وعشرين عاماً ايضاً . وحين توارى وقد بلغ المئة ، كانت سعادته فائقة إذ ترك لوحة ناقصة ، كما تفعل الآمال الشابة التي تخطفها يد المنون . وطوال اكثر من نصف قرن ، التجأ تانتوريه — الخلد الى متاهة جدرانها ملطخة بالمجد . وقد ظل هذا الحيوان الليلي ، حتى الثامنة والخمسين من عمره ، تطارده وتعميه اضواء شهرة **شخص آخر** . وحين انطفأ هذا الألق ، كان جاكوبو روبوستي قد شاخ بما فيه الكفاية ليأخذ طريقه الى الموت . وعاند في أن يبقى على قيد الحياة من بعد الطاغية . لكنه لن يربح شيئاً من ذلك : فمهارة تيسيان تكمن في انه جمع بين وظيفتين متناقضتين وفي انه جعل من نفسه مستخدماً في البلاط مع احتفاظه باستقلاله كربّ عمل صغير. ومثل هذا الظرف السعيد لا يتكرر كثيراً في التاريخ . وعلى كل فنحن أبعد ما نكون عنه مع تانتوريه الذي وضع جميع بيضاته في سلة واحدة . اذهبوا لتنظروا الى القبرين : فسوف تعلمون اي ثمن ما يزال يدفعه الى اليوم لكونه قد أعد موطنه لكل شيء . فقد دفنت جثة « المسن » الإشعاعية تحت جبل من دهن الخنزير ، في سانتا ماريا دي فراري ، وهي مقبرة حقيقية من مقابر الدوج. اما جثمان تانتوريه فيرقد تحت شاهدة ، في عتمة كنيسة من كنائس الاحياء .

وانا من جهتي أجد هذا مستحسناً تماماً. فلتيسيان دهن الخنزير والسكر والحلوى اللوزية: هذا هو عقابه الشعري. وكم كان بودّي ايضاً لو أنه دُفن في روما، تحت نصب فيكتور عمانوئيل، أبشع أنصاب ايطاليا كلها بعد محطة ميلانو المركزية. ولجاكوبو أمجاد الصخر العاري: فاسمه يكفي. لكن لما كان هذا رأياً شخصياً صرفاً، فإنني افهم ان يسأل مسافر مغتاظ البندقية حساباً: «أهذا هو كل ما امكنك ان تفعليه، أيتها المدينة الجاحدة، لخير ابنائك؟ لماذا احطت، ايتها المدينة الخسيسة، تلك الاوبرا التيسيانية، «انتقال العذراء»، بصفّ من الانوار وقتّرت بخبثٍ الكهرباء على لوحات روبوستي؟». وأنا اعرف جواب البندقية، فهو موجود منذ عام ١٥٤٩ في مراسلات الآريتي: «اذا كان روبوستي يريد ان يحاط بالتكريم، فلماذا لا يرسم مثل فيسيليو؟». لقد سمع جاكوبو هذه اللازمة طوال حياته، وكانت تُردّد امام كل لوحة من لوحاته، بعد موته كما قبله، وهي ما تزال تردد الى اليوم: «اين يتيه؟ لماذا يبتعد عن الطريق الملكي ما دام الحظ قد واتاه فوجده مفتوحاً؟ لقد رفع فيسيليو الكبير الرسم الى ذروة الكمال، وما ترك مجالاً لأحد من بعده ليمسه ولو مساً خفيفاً: فإما ان يحذو القادمون الجدد حذو المعلم وإما أن الفن سيعاود السقوط في الهمجية». يا لهم من بنادقة غريبي الاطوار! يا لهم من بورجوازيين عجيبي المنطق! إن تانتوريه رسامهم، يريهم ما يرونه وما يحسون به: فلا يستطيعون ان يتحملوه. وتيسيان يسخر منهم: فيعبدونه. إن تيسيان يُعتبر خير من بث الطمأنينة في قلوب الامراء في عصره، وخير من أكد لهم عن طريق لوحاته ان كل شيء على ما يرام في خير العوالم الممكنة. فالشقاق ليس إلا ظاهراً كاذباً، وثمة صلح سري بين ألد الاعداء بفضل ألوان معاطفهم. العنف؟ باليه يرقصها من غير ما قناعة كبيرة أشداء كاذبون، لهم لحى لدنة من الصوف: هي ذي الحروب قد بُررت. إن فن الرسام يكاد ينقلب الى دفاع عن العقائد المسيحية، ويصبح ثيوديسيا[1]: فالألم والظلم

---

١ - كتاب للايبنز، وضع فيه مؤلفه، اثناء رده على الاعتراضات حول منشأ الشر، نظريته في التفاؤل القائلة ان الله أراد ان يكون «كل شيء على ما يرام في خير العوالم الممكنة». «هـ.م»

والشر لا وجود لها . ولا وجود كذلـــك للخطيئة الاصلية : ان آدم وحواء لم يرتكبا الخطيئة إلا لتتاح لهـما الفرصة ليعرفا وليجعلانا نعرف انهما كانا عاريين . ان الله ، المنحني الى الامام ، من أعـالي السماء ، والانسان ، المقلوب الى الوراء ، يمـدان اذرعهما في حركة كبيرة ذات فروع أربعـــة ، نبيلة ورخوة . والنظام مستتب : فالمنظور ، المروض ، المستعبد ، يحترم التسلسلات الهرمية . وثمـــة تسويات خفية تحفظ للملوك والقديسين خير الامكنة . واذا ما تاه أحد بعيداً ، في ضباب أرض بور ، تحت المصابيح المدخنة ، لمكان مشبوه ، فهذا لا يكون أبداً من قبيل الصدفة : فهـذه العتمة تتجاوب مع ظلمة شرطه ، وعلى كل ، هي ضرورية لتجنب أضواء المستوى الامامي . إن الفرشاة تتظاهر بأنهـــا تروي حادثة لكنها ترسم طقساً احتفالياً . وهي تداعب الاجسام اكثر ممـا تكيفها إذ تضحي بالحركة لحساب النظام وبالبروز لحساب الوحدة . ومن بين جميع الملتحين الذين يحتفون بـ « صعود العذراء » ، لا نجد منهم من هو موجود بذاته . فالحشد يظهر اولاً بأذرعه المرفوعة وسيقانه : غابة شجيرات ملتفة تلتهب . وبعد ذلك يكون المضمون قد تكلف بعض التنوع بإنتاجه تلك الوجوه العابرة التي لا تكاد تنفصل عن الخلفية الجماعية والتي يستطيع في كل لحظة ان يمتصها من جديد: هذا هو شرط صغار الشعب . وتيسيان يحتفظ للكبار بالفردية . وهو يهتم علاوة على ذلك بتدوير زواياهم : فالنتوء يعزل ، يقصي ، انه تشاؤم . والمتملق ، المتفائل بطبعه ، يشير اليه ، يحوطه بالضباب ، ويجعل جميع الألوان تتغنى معـــاً بمجد الله . وبعد ذلك يبدأ بلمحس لوحته : حك وصقل ، لكّ وطلاء . انه لن يحجم عن استخدام اي شيء كان ليخفي عمـله . ويتوصل في النهاية الى تمويه نفسه : فنحن ندخل في لوحة جرداء ، نسير وسط الزهور ، تحت شمس عادلة ، والمالك قد مات . ويكون المتنزه في وحـدة لامتناهية حتى انه ينسى نفسه ويختفي ، وتبقى الخيانة الكبرى ، الجمال .

ولأول مرة يكون للخائن عذره لأنه يؤمن بمـــا يفعله : فهو ليس رجلاً من المدينة ، بل فلاح حديث نعمة . وقد دخل البندقية قادماً من الريف والطفولة ،

من غابر العصر الوسيط. إن هذا الفلاح يخالجه منذ زمن طويل حب شعبي وموقر للسادة . إنه يخترق البورجوازية من غـير ان يراها وينضم في السماء الى سادته الحقيقيين ، وثقته في انه سينال إعجابهم أكبر كلمـا احترمهم بصدق أكبر . ويحلو للبعض ان يقول انه كان يعتبر نفسه عديلهم : لست أصدق هذا . فمن أين كان سيأتيه النور ؟ إنه صاحب إقطاعة تابع لمن هم أعلى منه شأناً : انه مدين ، هو الذي قلده المجد لقب الاشراف الذي ليس غير الملوك مؤهلين لمنحـه ، أقول انه مدين لهم بكل شيء ، حتى بكبريائه : فما داعيه الى ان يقبلها ضدهم ؟ إن سعادته الصفيقة وتسلسل السلطات وجمـال العالم ليست في نظره إلا تبادل انعكاسات . وبإيمان ليس كمثله إيمـان يضع تقنيات عصر النهضة البورجوازية في خدمة الاقطاعية : لقد سرق الأداة .

ومع ذلك فإن البورجوازيين والنبلاء يعجبون بـه : فهو يقدم لتقنوراطيي البندقية دليل نفي . انه يتكلم عن السعادة والمجـد والانسجام المسبق في الوقت الذي يبذلون فيه جهوداً مشكورة لإخفاء انحطاطهم عـن أنفسهم . إن جميـع التجار – أكانوا من النبلاء ام من العامة – يسرّون بلوحاته الورعـة التي تعكس لهم طمأنينة الملوك ودعتهم . وإذا كان كل شيء يسير على أحسن ما يكون ، وإذا لم يكن الشر سوى ظاهر كاذب جميل ، وإذا كان كل فرد يحتفظ الى الأبد بمكانه الموروث في التسلسل الإلهي والاجتماعي ، فهذا معناه انـه لم يحدث شيء منذ مئة عـام : فالاتراك لم يستولوا على القسطنطينية ، وكولومبوس لم يكتشف أميركا ، والبرتغاليون لم يفكروا باللجوء الى سياسة الاغراق في البهـارات ، ولا دول القارة فكرت بالتحالف ضد جمهورية البندقية . لقد خيل إليهم ان البرابرة يهيمنون على البحار ، ان المنبع الافريقي للمعادن الثمينة قد نضب ، ان ندرة النقود ، في النصف الأول من القرن ، قد ابطأت الاتفاقات التجاريـة ، وان ذهب البيرو المتدفق بغزارة من خزان الماء الاسباني قـد عكس على حين غرة الحركة وأدى الى ارتفاع الأسعار وأغرق السوق : لكن هـذا كله لم يكن إلا حلماً . فالبندقية مـا تزال سيدة البحر المتوسط ، وهي في أوج القوة والغنى

والعظمة . وبتعبير آخر ، انهم يريدون الجمال ، هؤلاء القلقين ، لأنه يطمئنهم . انني أفهمهم : لقد ركبت الطائرة مئتي مرة من غير ان أعتاد عليها ، فأنا زاحف كبير السن بصورة يستحيل معهـــا عليّ ان أرى الطيران شيئاً طبيعياً ، وبين الفينة والفينة يستيقظ الخوف – ولا سيما عندما يكون رفقائي في مثل قبحي ، لكن يكفي ان يكون بين الركاب امرأة جميلة او غلام جميل او زوجان لطيفان متحابان حتى يتبخر الخوف . ان القبح نبوءة : ان فيه نوعاً من تطرف يريد ان يبالغ بالنفي الى درجة التقزز . أمـــا الجمال فيبدو غير قابل للتدمير ، وصورته المقدسة تحمينا : ما دام بين ظهرانينا فلن تقع الكارثة . وكذلك هي حـــال البندقية : لقد بدأت هذه المدينة تخشى ان تنهار في حمـأة الجزر ، وهي تتصور انها تنجو بجلدها بواسطة الجمـــال ، تلك الخفة الفائقة . ومن قصورها ولوحاتها تزعم انهـــا تصنع عوامات وأطوافاً . والذين يصنعون نجاح تيسيان هم أنفسهم الذين يهجرون البحر ، يهربون من تبخر سحر الأوهـــام في حفلات الدعارة الجماعية ، يفضلون أمن الدخل العقاري على أرباح التجارة .

ويولد تانتوريه في مدينة مبلبلة . فتنشق القلق البندقي ، فيتأكله هذا القلق ، ولا يعرف ان يرسم سواه . وأقسى نقاده ما كانوا ليسلكوا غير هذا السلوك لو كانوا مكانـــه . لكنهم ، بالضبط ، ليسوا في مكانه : إنهم لا يستطيعون منع أنفسهم من الاحساس بذلك القلق ، لكنهم لا يريدون ان يُظهر لهم . إنهـــم يدينون اللوحات التي **تمثله** . ولقد قضى النحس على جاكوبو بأن يكون عـــن غير علم منه شاهد عصر يرفض ان يتعرف نفسه . ونحن نكتشف دفعة واحدة ، هذه المرة ، معنى ذلك المصير وسر الأحقاد البندقية . ان تانتوريه يثير استياء الجميع : الأعيان لأنه يكشف لهم عن طهرانية البورجوازيين واضطرابهم الحالم، والصنّاع لأنه يقوض نظام الحرف ويكشف ، تحت ظاهر التضامن المهني ، عـن دبيب الأحقاد والمنافسات ، والوطنيين لأن هلع الرسم وغيـــاب الله يكشفان لهم ، تحت فرشاته ، عن عـالم عبثي غير موثوق يمكن ان يحدث فيه كل شيء ، حتى موت البندقية بالذات . قد يقال : ان هـــذا الرسام المتبرجز يعجب على

الأقل طبقته بالتبني . كلا ! فالبورجوازية لا تقبله بدون تحفظ . انـه يسحرها دوماً لكنه يخيفها في غالب الاحيان . هذا لأنهـا لا تعي نفسها . كان سعادة دي زينيينوني يحلم بالخيانة ، بلا ريب . وكان يبحث على نحو غامض عن الوسيلة للارتقاء الى مصاف الأعيـان ، وبكلمة واحدة ، للهرب من ذلك الواقـع البورجوازي الذي كان يساهم رغماً عنه في صنعه : ان أكثر ما ينفره في لوحات روبوستي هو جذريتها وفضائلها الكفيلة بتبديد الاوهام . وباختصار كان لا بـد من دحض هذه الشهادة بأي ثمن، ومن تصوير محاولة تانتوريه بأنها إخفاق ذريـع، ومن إنـكار اصالة بحثه ، **والتخلص منه** .

* * *

لننظر بالأحرى الى المآخذ التي تؤخذ عليه : انه يعمل **أولاً** بسرعة أكبر مما ينبغي ويترك يده تظهر للعيان في كل مكان ، في حين انهم ، هم ، لا يريدون إلا إلا ما هو ملحوس ، متناهٍ ، ولا سيما ما هو **غير شخصي** : اذا ما أبان الرسم عن نفسه نقضها ، واذا ما نقض نفسه وضع الجمهور موضع تساؤل . ان البندقية تفرض على فنانيها حكمة الطهرانيين : **لا ملاحظات شخصية** ، ومن مصلحتهـا ان تخلط غنائية جاكوبو بعجلة متعهد مرهق يريد ان ينجز العمل كيفما اتفق . ثم هناك فرية ريدولفي التي تقول ان تانتوريه كتب على جدران مرسمه : « لون تيسيان وشكل ميكيل ـ آنجلو » . ان هذا لغباء وسخف : فنحن نجد هـذه العبارة للمرة الأولى ، في وقت لاحق جداً ، بقلم ناقد فني بندقي من غير ما اشارة الى روبوستي . والواقع ان هذا الأخير ما امكنه ان يعرف آثار ميكيل-آنجلو إلا عن طريق النسخ التي رسمها دانييل دي فولتيرا : اذن في عام ١٥٥٧ **كحـد اقصى** . ومن نظنه ؟ أنصدق حقاً انه يمكن ان يكرس نفسه **جدياً** لتركيب مثل هذا المزيج الاخرق ؟ الحقيقة ان المسألة لا تعدو ان تكون أكثر من وهم من اوهام العصر: فأمام الخطر الاسباني فكرت مدن الشمال والوسط بالتحالف: لكن بعد فوات الأوان . بيد أن يقظة الوعي القومي الذي سرعان مـا غط في النوم

من جديد ، كان لا بد ان تترك أثرها ، ولو بشكل عارض ، على الفنون الجميلة . « ميكيل – آنجلو وتيسيان » ، هذا معناه فلورنسا والبندقية . ألا ما سيكون أجمله ، الرسم الموحد !

لا خطورة في الأمر كما نرى : فهذا الحلم عديم الاذى مـــا دام حلم الجميع . لكن اولئك الذين يزعمون انهم يرون فيه وسواس روبوستي **وحده**، يريدون ولا بد ان يمزقوا هذا الفنان بوضع كابوس انفجاري في قلب فنه . فاللون هو يوحنا الذي يضحك ، والشكل هو يوحنا الذي يبكي . هنـــا الوحدة ، وهناك خطر فوضى دائم . من جهة أولى انسجام دوائر النشاط ، ومن الجهة الثانية الهجران. ان ماردي العصر يهجمان احدهما على الآخر ، يتشابكان ، يريد كل منهما ان يخنق الآخر ، وجاكوبو انما هو مسرح العمليات . وتارة يربـح تيسيان جولة ، لكن بشق النفس ، وطوراً يربح ميكيل – آنجلو بصعوبة . وعلى كل حـال فإن المغلوب يحتفظ بما فيه الكفاية من القوة ليفسد على الغالب غلبه : ونتيجة هـذا الانتصار على طريقة بيروس[١] هي لوحـــة فاشلة . فاشلة من فرط الإنهـاك والشطط : فتانتوريه يبدو للمعاصرين كتيسيان وقـــد ُجنّ ، يفترسه هـوى بيوناروتي[٢] الكالح ، ويهزه رقص سان – غي[٣] . حـالة من حالات المس ، ازدواجية غريبة . فجاكوبو ، من جهة أولى ، لا وجـود له اللهم إلا كميدان حرب ، وهو من الجهة الثانية ، مسخ ، غشاش . وبذلك تأخذ خرافة فازاري معنى فريداً من نوعه : لقد اراد آدم روبوستي ان يذوق ثمـــار شجرة المعرفة فطرده من الفردوس رئيس الملائكة تيزيانو بسبابته الممدودة وجناحيه الخافقين. ففي ايطاليا ليس ثمة من فرق ، حتى اليوم ، بين أن يكون المرء منحوساً وبـين ان يكون نحساً . فإذا ما وقعت لك مؤخراً متاعب مالية ، أو حادثة سيارة ،

---

١ – ملك يوناني ، انتصر على الرومان في احدى المواقع لكن هذا النصر كلفه غالياً حتى كاد يعدل الهزيمة . «هـ.م» .

٢ – هو ميكيل – آنجلو . «هـ.م» .

٣ – وهو مرض يعرف أيضاً باسم الرقص الزنجي . «هـ.م» .

أو كسرت ساقك ، واذا مـا تركتك زوجتك ، فلا تأمـل في ان تُدعى الى العشاء : فربة المنزل لا يسرها ان تعرّض مدعويها الآخرين لصلح مبكر ، او لزكام ، أو في الحالات القصوى لخطر دق عنقهم على درجات سلمها. انني اعرف ميلانياً عينه لا ّمة ، وقد افتضح امره في العالم الماضي : فما عاد له صديق، وبات يتناول طعامه بمفرده ، في البيت . هكذا هو جاكوبو : نحس على غـيره لأن غيره كان نحساً عليه . أو ربما على أمه حين كانت حاملاً به . والواقع أن النحس قدم من البندقية ، قلقاً ، ملعوناً ، فأنجب مولوداً قلقاً ، ولعن فيه قلق نفسه . ولقد أحب الشقي حتى اليأس مدينة يائسة لا تريد ان تقر بذلك : ان هذا الحب يثير تقزز الشيء المحبوب . وكان الناس يبتعدون اذا مـا مر تانتوريه : ان رائحة الموت تفوح منه . وهذا صحيح كل الصحة . لكن أهي غير رائحة الموت تلك التي تفوح من حفلات الاعيان والإحسان البورجوازي ووداعة الشعب ؟ من المنازل الوردية المغمورة اقبيتها بالماء ، من الجدران التي شققها دبيب الجرذان الافقي ؟ أهي غـير رائحة الموت تلك التي تفوح من الاقنية الآسنة بجرجير مباولها ، ومن بلح البحر الرمادي بغلافه القذر تحت جور الملاط الكريه ؟ إن في اعماق أحد الأنهر فقاعة ، ملتصقة بالغضار ، يفصلها عنه ما تحدثه الجندولات من تلاطم امواج . فتصعد عبر الماء الموحل ، وتبلغ السطح ، وتدور ، وتلمع ، وتنفقىء محدثة فساء وينفقىء كل شيء معها : الحنـين البورجوازي ، وعظمة الجمهورية ، والله ، والرسم الايطالي .

لقد لبس تانتوريه الحداد على البندقية وعلى عالم معين . لكنه عندما وافته المنون ، لم يلبس عليه احد الحداد ، ثم خيم الصمت ، ود ّثرت ايادٍ كاذبة الورع لوحاته بقماش اسود . فلننزع هذا القناع الاسود ، نجد صورة أُعيد العمل فيهـا مئة مرة . أهي صورة جاكوبو ؟ صورة ملكة البحار ؟ كما يحلو لكم : فالمدينـة ورسامها ليس لهما إلا وجه واحد وحيد .

(« الازمنة الحديثة – العدد ١٤١ – تشرين الثاني ١٩٥٧ – جزء من كتاب سينشر)

الرسام بلا امتيازات

منذ غويا لم يكف" القتلة عن القتل، ولا الارواح الجميلة المرهفة عن الاحتجاج. وفي كل خمس أو عشر سنين يوجد رسام يريـــد ان يرسم « أهوال الحرب[1] » حسب ذوق العصر ، بتجديده وتحديثـــه البزات العسكرية والاسلحة . لكن بدون نجاح : لا مجال للشك في السخط الذي يملأ قلبه ، لكن هـــذا السخط لا يأخذ طريقه الى فرشاته .

ومشروع لابوجاد مغاير تماماً . فهو لا يهدف الى تجميد الفن بوضعه في خدمة « الفكر الحكيم » ، بل الى سؤال الرسم ، **من الداخل** ، عـــن حركته ومداه. فمنذ ان أصبح الابداع نقدياً منذ حوالي قرن من الزمن ، بات جريئاً ويرتـد الى جرأته ليحكم عليها . ولابوجاد مقاد ، وقـد جر"ته تطورات الرسم تحت ريشته بالذات ، الى تزويدنا بحضورات مـــاثلة في قلب كل تكوين وفيا وراء جميـــع التكوينات في آن واحد . ولم يكن « التشخيص » يملك ان يكشف عن هـــذه الحضورات : فالوجـــه الانساني المشخص ، بشكل خاص ، كان يخفي عذاب البشر ، فاختفى ليولد من هذا الموت ، في نسيج الفن بالذات ، شيء ما : ضحايا معذبة ، مدن محروقة ، جموع مذبوحة . والمعذبون أيضاً حاضرون في كل مكان. ضحايا وجلادون : ان الرسام يرسم صورتنا . وبكلمة واحـدة صورة العصر . وفي الوقت نفسه ما عاد الفرد هو موضوع فنه . ولا النموذج . إنمـا تفرد عصر

---

١ – مجموعة لوحات مشهورة لغويا . « هـ . م » .

وواقعه . فكيف نجح لابوجاد ، عن متطلبات « التجريد » بالذات ، في ان يفعل ما لم يمكن للتشخيص ان يفعله قط ؟

منذ ان نالت اللوحات حرية الخضوع لقوانين الرسم وحدها ، أمكن للفنان ان يعيد توكيد الصلة الجوهرية ، غير القابلة للتجاوز ، بين العمل الفني والجمال . ان اللوحة ، من أنى أتت ، إما أن تكون جميلة وإما ألا تكون . والرسم ، حين تحول الى خربشة ، كف عن ان يكون رسماً ، هذا كل شيء ، ولم تعد العين ترى من شيء غير قشور . وليس الجمال حتى بهدف الفن ، إنما هو لحمه ودمه ، كينونته . حسناً : هذا شيء قاله الناس جميعاً ، ويزعم الناس جميعاً انهم يعرفونه . لكن من الصحيح مع ذلك ان هذا الاهتمام الجوهري الخالص ، الذي حجبه في مطلع القرن حلمُ سيميائيٍ ، رغبةٌ في انتاج مطلق واقعي ، قد اكتشف من جديد ، في الفن المجرد ، نقاءه الأولي . وسرعان ما أطل برأسه من جديد ، بعد طول اخفاق ، الضلال القديم ، « الفن للفن » : لكن اي غباء هو! ذلك انه ما من أحد « يعمل في الفن » كي يصنع فناً او كي يوجد الفن : انما هناك فن يُصنع ، هـذا كل شيء . ولابوجاد لا يرسم لوحاته بأمل أن يزيد بضع سنتمترات مربعة في مساحة الجمال، بل هو يستمد دوافعه، مواضيعه، وساوسه، غاياته من حركة فنية بالذات : وحين يكون العالم التشكيلي قد ذوب الاشكال المشخصة التي تضيق عليه الخناق ، فما المتطلبات التي سيحتاج اليها آنذاك ليتابع الوجود ؟ إن علينا ان نعرف ان جميع الاعمال التي نراها هنا ليس لها منبع آخر . ان الفن هو الذي يتطلب « هيروشيما » .

ما أقوله قد يصدم البعض. فمنذ زمن بعيد والسياسيون قد تعودوا ان يطلبوا بعض الخدمات الصغيرة من الفنان. وثمة مارقون ، عُلقت على صدورهم الأوسمة. قد برهنوا منذ زمن بعيد على ان الرسم يفطس في اللحظة التي يراد فيها أن يستعبد لغايات أجنبية . والواقع انه اذا كان الرسامون قد حاولوا حتى الآن ان يظهروا الأذى الذي يلحقه بشر ببشر آخرين ، فقد كانوا يجدون أنفسهم ، دفعة واحدة ، امام هذا الاختيار المزعج : اما ان يخونوا الرسم من غير ما فائدة

كبيرة للأخلاق ، وإما ان يخونوا غضب البشر أو عذابهم من أجل الجمال ، هذا فيما اذا بدا العمل الفني جميلاً رغم كل شيء . الخيانة اينما كان .

ان العواطف الصالحة تدفع نحو النزعة الاكاديمية : اذا كان الفنان يريد ان ينقل الى الجمهور غيظاً مشروعاً ، فلا بد ان يكون الجمهور بوجه خاص قادراً على فك ألغاز الرسالة . وبذلك يُلحق قلق الفن بأمانه الكاذب . ان الجمال الحي هو ابداً في حالة تكوّن : فكيلا تضلل الابحاث الفنان ، فسوف يختاره ميتاً ، وسوف يتبنى أسهل الكتابات قراءة والتي هي بالضرورة اسلوب قديم اصبح اصطلاحاً متفقاً عليه . اما فيما يتعلق بإظهار العذابات ، والجثث الممزقة اللحم ، والجسد الحي لكن المنخول بالثقوب ، المثخن بالجراح ، المحروق ، فأعتقد أن اولئك الذين حاولوا ذلك قد امتنعوا عن تكرار المحاولة . والواقع انهم قد أتاحوا لنا ، بإيقاظهم عادات الرؤية ، ان نرى محاكاة الواقع الباعثة على القلق ، وهيأونا لنتصرف كما لو ان الأمر واقع صحيح : عن طريق التقزز ، وعن طريق الغضب ، ولا سيما عن طريق ذلك التعاطف الأصم الذي يجعل كل انسان يشعر بجراح غيره من البشر كما لو انها أفواه تنفتح في جسده بالذات . مشهد لا يطاق ويدفع بالمشاهد الى الهرب . ومن الممكن بعد هذا ان يوجد في اللوحة تكوين عبقري ، توازن بارع ، تطابقات : لكن أي اهمية لها ما دمنا قد هربنا ولن نعود على أعقابنا . وعلى فرض اننا عدنا ، فإن كل شيء سيطقطق آنذاك ، وينعزل ، فهنا عين مفقوءة ، وهناك قرح علته البثور ، ولن ينتظم الجمال من جديد ابداً . عملية فاشلة .

وهذا شيء سيقال لهم حتماً : سيؤخذ عليهم افتقارهم الى سلامة الذوق . واذا ما عادوا إلى طرق مثل هذه المواضيع الوعرة ، فليجمعوا الاحتراس إلى الرقة . لقد كان الذوق السليم ، على حد تعبير اسم مشهور ، ميزة تيسيان الاساسية . كان الأمراء يستطيعون ان يوصوه برسم مجزرة تمت بأمر منهم ثم يناموا على حرير : فهو سيحولها إلى موكب و رقصة باليه . وبالطبع ، كان هذا جميلاً ! وإذا ما رسم الرسام التعذيب مستخدماً طرائق تيسيان ، فإنه

يكون قد جعله غائباً عن اللوحة ، كتلك « الوردة » الغائبة عن باقة كاملة . ولا مانع من ان يرسم جـــلادين ، لكن بشرط ان يكونوا مرتدين فاخر الثياب ، فرساناً مرتزقة عريضي المناكب ، يراقبون العملية ، وعند اللزوم ، يراقبون قدماً عارية ، سليمة ، رائعة ، لضحية اختفت ساقاها وجذعها ورأسها . ولهذا السبب أعتبر فيسيليو [١] خائناً : لقـد ارغم فرشاته على تصوير أهوال وادعة مطمئنة، وآلام بلا ألم، واموات بلا موت : وبسببه يخون الجمال البشر ويصطف إلى جانب الملوك . اذا ارادوا شخص متعنت الرأي، يقيم في غرفة تطل نوافذها على معسكر اعتقال ، أن يرسم صحون الفواكه ، فليس في الأمر كبير خطورة: فهو انما يرتكب خطيئة الاهمال . امـــا الجريمة الحقيقية فهي ان يرسم معسكر الاعتقال كما لو أنه صحن فاكهة .

اني أقر بـأن هناك استثنائين . لكن الاستثناء الأول ظاهري فحسب : ان غويا ، الذي كان يمزقه التمرد وتأنيب الضمير ، المتردد ، المعذب بالرؤى ، لم يرسم الحرب ، انما رسم رؤاه . ونحن لا نقع على أي رغبة في تثقيف الجماهير لدى هذا الرجل الذي كان يعتبر نفسه بالاصل قدوة طالحة للغاية الى حـــد ان اهوال الحرب والمجازر كانت تصبح شيئاً فشيئاً ، في أعماق قلبه ، تقززاً عاريـــاً من كونه غويا .

اما « غيرنيكا [٢] » فغير ذلك بالمرة : ان اكثر الفنـــانين حظاً قد استفاد من حظ لا مثيل له . والواقع ان اللوحة تجمع صفات متنافية . من غير ما جهـد . وهذه اللوحة ، التي تمثل تمرداً لا ينسى وتخليداً لمجزرة ، تبـدو وكأنها لم تبحث مع ذلك إلا عن الجمال . والأعجب من ذلك انها وجدته . ان الاتهام الـــلاذع سيبقى ، لكن من غير أن يزعج جمـال الأشكال الهادىء . وهذا الجمال بالمقابل لا يخون : انه **يساعد** . هذا لأن حرب اسبانيا ، تلك الفـــترة الفترة الحاسمة في

---

١ ــ هو تيسيان . « ه . م » .

٢ ــ مجزرة غيرنيكا : لوحة مشهورة لبيكاسو عن مجزرة قام بها الفاشيون الاسبان في القريـة المذكورة . « ه . م »

حقبة ما قبل الحرب ، انفجرت عندما بلغت تلك الحياة الفنية وذلك الرسم لخطتهما الحاسمة . كانت القوة السالبة لفرشاة قد اتعبت « التشخيص » ، ففتحت الطريق لتدميره بصورة منهجية . وفي ذلك العصر كان الشكل المشخص ما يزال يحتفظ بقيمته،ذلك ان هدف الابحاث كان على وجه التحديد الحركة التي تفسّخه. ولم يحتج هذا العنف إلى أن يخفي نفسه او إلى ان يبدل وجهه ، بل اتحد مثلما هو بتفسخ البشر على يد قنابلهم : ان طريقة معينة في البحث والتنقيب تصبح المعنى الفريد لتمرد وفضحَ مجزرة . وكانت قوى اجتماعية واحدة قد جعلت من رسام معين نفي نظامها ، وهيأت من بعيد التدميرات الفاشية و « غيرنيكا » . وقد سمح هذا الحظ النادر للفنان بألا يتملق الجمال . وإذا كانت هذه الجريمة قد احتفظت ببشاعتها عندما اصبحت « تشكيلية » فهذا لأنها تتفجر ولأن جمال بيكاسو « متفجر — ثابت » على حد تعبير بريتون . ولم يمكن لرمية الزهر العجائبية هذه ان تتكرر : فحين أراد الرسام ، بعد حرب ١٩٣٩ ، أن يعاود بعملية ، كان فنه قد تغير ، ومعه العالم ، فلم يلتقيا . وخلاصة القول ان التقاطع يظل قائماً : نحن لا نستطيع ، إذا كانت المسألة تتعلق بالبشر وبآلامهم ، ان نقبل لا بتشخيص الهول ولا باختفائه تحت العظمة والروعة .

اما بالنسبة للابوجاد فإن الاختيار ما عاد حتى قائماً ، ولم تعد هناك من مشكلات . هذا لأنني اقتبست الأمثلة السابقة من الرسم التشخيصي . والمفارقة هي انه إذا كان الوجه البشري المشخص مقلدا ، فإن مطلب العدالة يأتي من الخارج ، أما إذا لم يعد هناك من تقليد فإن هذا المطلب يأتي من الفن نفسه .

هذه هي أحداث مرحلة في مسيرة طويلة . ها قد انقضت سنون ونحن نكتشف في لوحاته العراة والأزواج والجموع التي تفرض نفسها على فرشاته . انظروا مراهقاته : إنهن لا يفتقرن الى شيء . ومع ذلك فإن اللحوم قد فقدت ذلك الغلاف : أقصد معالم الجسم المميزة المقلدة . لكن اللحوم لم تستغل هذه الفرصة لتتناثر في أرجاء اللوحة الأربعة . المعالم ، الحجوم ، الكتل ، نتاجات

المنظورات : أهذا كله لم يكن لازماً إذن لوضعنا بحضرة جسد عـارٍ ؟ بديهي أن لا . او ان العكس بالأحرى هو الصحيح : ان اللوحة تتطلب لذاتها ان نشعر برقة اللون الاحمر اللحمي في اللحظة نفسها التي حرّر فيها من الاشكال الاجنبية.

إن نقطة الانطلاق هي قلق الفن . فالرسام يتحرر من التقـاليد الأكاديمية : انه يريد ان يكون بوسعه ان يزرع حتى النهايـة بستانه ، تلك المساحة المسطحة التي كانت من نصيبه ، وان يحول الزراعات الكبيرة المألوفة ، التي تترك أراضي بوراً في كل مكان ، الى زراعات كثيفة . ثم انــه سيلغي الجمارك والمكوس ، والحواجز ، والتعرجات ، والطرقات الممنوعــة التي يفرضها التقليد : وبذلك يزيد من وفرة التخديدات التشكيلية ، ويمتن في الوقت نفسه من أواصر وحدتها. وما الدافع العميق الى البحث إلا الدافع التالي: اعطاء الجمال كثافة أشد تماسكاً، وصلابة أمتن وأكثر تفصيلاً . إن الهم الوحيد للفنان يجب ان يكون الفن ، وحين نرى عمل لابوجاد ، لا يبدو عليه انه يبحث عن طريقة أخرى في الرسم ، إنما يبدو انــه يعطي الرسم طبيعة أخرى . والبـاقي يتبع ، بالطبع . لكن التغيرات الجدية ، في جميع الفنون ، مادية أولاً والشكل يأتي في المرتبـة الاخيرة : انــه خلاصة المادة . ولابوجاد ينتمي الى جيل من البناة . فبعد ما يسميه هو نفسه « انحلال التشخيص » على يــد بيكاسو وبراك وجيل كامل من التحليليين ، لم يبق لدى القادمين الجــدد سوى حشد من الالوان والإيقاعات وحطام متناثر مفتت . ولم يكن لديهم خيار : فقد كانت هـذه المواد المنعمّة ، القابلة للمط ، تسمح وتطالب بدمجها في منظومات جديدة . وحتى هنـا يكون هؤلاء الشبان عصبة واحدة : فالمهمة نفسها تنتظرهم . ثم ينفرد كل منهم بنفسه : فعلى كل فرد منهم ان يسأل الفن الجديد عن غاياته وعن مصادره . وقـد اختار لابوجاد ان يُرجع إلينا العالم . وهـذا في رأيي اختيار بالغ الاهمية . لكن لنكن على ثقة بأن العالم لم يطلب شيئاً : فإذا ما عاد دامياً وجديداً ، فهـذا لأن الرسم يتطلبه .

ان الجمال ليس لوناً موحداً . إنمـا هو بحاجة الى وحدتين ، الاولى مرئية

والثانية خفية . وإذا كان لا بـد ان تأتي لحظة ، ولو بعد بحث طويل ، نُكره فيها على تلخيص العمل الفني بنظرة واحدة من نظراتنا ، فإن الموضوع سيتقلص الى منظوريته الهامدة ، وسيمحي الجمال ، ولن يبقى إلا المتعة . وبعبارة أدق ، لا بد للتوحيد الذي تنشده الفرشاة ثم عيننا الى ما لا نهاية ان يتخذ من تلقـاء نفسه هدفاً له اعادة التكوين الدائم لحضور معين . وهـذا الحضور لا يستطيع بالمقابل ان يسلمنا وحدته غير القابلة للانحلال إلا عـن طريق وسط الفن ، ومن خلال مجهود الفنان او مجهودنا لإنشاء او اعادة إنشاء جمـال منظومة من المنظومات . والفعل جمـالي خالص ، لكن « الكل » ينساب في تركيبـات الرؤية ، وذلك بالقدر الذي لا يهتم بـه أحد ، وينظمها ويدعمها . وبالفعل ، ان الدروب التي رسمها الفنان من أجل عيوننا ، يتحتم علينا نحن ان نجدها وان نشرع في اجتيازها : علينـا نحن ان نجمع بين هـذه الانبساطات المفاجئة من الالوان ، وهذه المواد المكثفة ، وعلينـا نحن ان نوقظ الاصداء والايقاعات . وإنما في هذه اللحظة يعيرنا **الحضور** ، ذلك الحدس المرفوض ، مؤازرته : انـه لا يحدد بنفسه المسار ، بـل يوحي به . وكي نبني ، يكفي ان نقيم علاقات منظورة . والوحدة المتعالية ضرورية لضمان هـذا البناء ، ولإنقاذه من عبث شامل. وعن طريق هذه الوحدة ، يصبح في وسع حركة النظر ألا تتوقف أبداً: وحركة العيون الدائرية هذه هي التي تنتج دوام الوحدة اللامنظورة . نحن ندور إذن . ولو توقفنا لانفجر كل شيء .

وإذا ما سأل احد عن ماهيـة هذا **الحضور** ، فإنني أطمئنه فوراً : ان لابوجاد ليس افلاطونياً ، ولا أنا . انني لا أظن انـه ينشد ، عبر تكويناته ، مثالاً من الُمثل . كلا ، ان المبـدأ الناظم يلتصق بكل لوحة ، ولا يعود ينفصل عنها ، ولا يمكن بالتالي لأي منها ان يوجد على حدة. إن هذا الرسام التجريدي يريد حضوراً عينياً في كل لوحة . واذا كان لا بـد ان نعطيها كلها اسماً واحداً ، فلنقل إذن إن كل لوحة من لوحاته قـد بحثت لنفسها عن معنى ووجدته في كل مرة بحثت عنه فيها . وعلينا بشكل خاص ألا نخلط : ان المعنى ليس اشارة ،

ليس رمزاً – ولا حتى صورة . فقاناليتو[1] حين يرسم البندقية ، يكون التشابه تاماً : فملكة البحار ، التي هي نصف اشارة ، نصف صورة ، قد أخذت احتياطاتها لتلافي الخلط ، ولا يمكن للانسان بالتالي ان يقع في الخطأ بصددها . إذن ليس للوحة من معنى . شأن بطاقة الهوية . وحين يرسم غواردي[2] مزقاً وانحلال الآجر بفعل الأضواء القارضة الحاتّة ، فإن الأزقة أو الاقنية المختارة ليست – كما يقال – بالغة الدلالة . انها لا تعدو ان تكون جزءاً من رصيف أو تشويهاً مقصوداً للنور . إن قاناليتو يضع فرشاته في خدمة المدينة التي ولد فيها ، اما غواردي فلا يهتم إلا بالمشكلات التشكيلية، من ضوء ومادة، وألوان وضوء، ووحدة المتعدد عن طريق المبالغة في عدم الدقة والوضوح . والنتيجة هي ان البندقية ماثلة في كل لوحة من لوحاته ، مثلما كانت في نظره، مثلما هي في نظرنا، وكذلك مثلما يشعر بها الجميع وكما لم يرها أحد. لقد قمت ذات يوم بزيارة لكاتب في سقيفة جميلة فوق سطح قصر من الآجر ، على ضفة نهر . ولم يتجلّ لعيني اي من الاشكال التي يحبها غواردي . لكني ما إن رأيت المكان، وما إن لمحت وضع مضيفي ، حتى فكرت بالرسام : فقد تبدت لي البندقية ، مدينتي ، مدينتنا جميعاً، وشعرت بها مع انني كنت أرى بشراً آخرين ، واشياء أخرى، وأمكنة أخرى . هي نفسها ؟ ليس تماماً : فالمعنى يتعلق بالمادة التي يلتصق بها . ان غواردي سيقول دوماً أكثر وغير ما نشعر به ، يبقى إن الرسم « المشخص » كان أول من أخضع نفسه لقاعدة الوحدة المزدوجة . لكن المفارقة تكمن في أن تجسيد الحضور اللامنظور يكون مستتراً فيه إن قليلاً وإن كثيراً خلف رابطة فظة وميكانيكية تخضع اللوحة من الخارج للنموذج . فمن يرسم العنب ، فإن العنقود هو الذي يتجسد ، على ما يعتقد ، في لوحته . كما لو أن الفنان لم يعرف من طموح ، منذ ايام آبيل سوى أن يخدع الطيور . لكن فان غوخ حين كان

---

١ – جيوفاني انطونيو قاناليتو : رسام ونقاش ايطالي ، ولد في البندقية (١٦٩٧ – ١٧٦٨) . « هـ . م »

٢ – فرانشسكو غواردي: رسام ايطالي ولد في البندقية (١٧١٢ – ١٧٩٣) . «هـ.م»

يرسم حقلاً ، لم يكن يزعم انه يضعه في لوحته : بل كان يحاول ، عبر تشخيص خادع ، ومن غير ما اهتمام إلا بالفن ، أن يجسد في مساحة عمودية من الأصباغ السميكة عالماً واسعاً مليئاً فيه حقول وبشر ، وبين هؤلاء فان غوخ . عالمنا .

لنلاحظ هذا : ان فان غوخ لم يحاول قط أن يرينا حقلاً مع غربان ، ولم يحاول بوجه خاص أن يرينا اياه مع أشجار مثمرة . وذلك لسبب بسيط هو أن هذه المواضيع غير قابلة حتى للتشخيص . انما هي تقدم مادة جمالية لتجسيد هذا الحضور الذي يتحدى الفرشاة : العالم وهو في سبيله الى اكتشاف وجود حقول فيه ، العالم وهو ينبجس ، بنسغه وازهاره ، بضربة عصا . ولا بد ايضاً أن تكون الصورة بعيدة بعداً كبيراً عن النموذج وإلا فلن يعلق بها العالم . وكان لا مفر من أن يبدأ فان غوخ بتزييف كل شيء اذا كان يريد ان يكشف لنا عن طريق الفن عن أن اكثر النحافات الطبيعية رقة وبراءة غير قابلة للفصل عن التقزز . وهكذا يكون ا « التشخيص » ثلاثة حدود : واقع — مرشد تزعم اللوحة انها تتواجه به ، والصورة التي يقدمها عنه الرسام، والحضور الذي ينتهي به الأمر الى النزول في التكوين . ومفهوم أن يكون هذا الثالوث قد امكن له أن يبدو محرجاً : وهو كذلك في الواقع. إن الواقع — المرشد ، الملتبس بماهيته، لا يرشد شيئاً البتة : انه يعوم ، وبطنه الى الأعلى ، ولن يقوم أحد بشيء من أجله ، ولن يفعل به احد شيئاً اللهم إلا ان يجعله واقعياً تماماً ، أي موضوعاً خيالياً . انه ما من حقل يوحي بسحر العالم أو بهوله اللهم إلا اذا جدد بناؤه جدياً : أو هو بالأحرى سيوحي بكلا الشيئين : معاً وعلى حدة . إنه سيعكس لنا كل شيء لكن بصورة غير متماسكة وغير صلبة : لا حسم ، بل تقريبيات ، وتهافتات ، وإبهامات . وهذه الفوضى الرتيبة لن تسلم البنى المعقدة للعالم المحسوس به إلا اذا أرغمت إرغاماً : وما سيضيفه الرسام اليها على اللوحة انما هي أيام حياته ، الزمن الذي يمر والزمن الذي لا يمر . وهذه الكواشف القوية ستحول الموضوع المصور : ان خصوصية النموذج الهامدة لن تمر في اللوحة ، لكن الوجه المرسوم لن يكتسب بالمقابل عمومية النموذج او الاشارة : إن تأثير

العالم على انسان من الناس ، والحماسة الطويلة الأمد لإنسان تجاه العالم ، الملخصين كليهما في البريق الكاذب لصورة أخذت في مدى جزيئة من ثانية ، سيضفيان على هذه المساحات الصغيرة من الآجر تفرداً بيوغرافياً. ويفترض في هذه الكواشف أن تحيي مغامرة الحيـاة ومغامرة تأمل ظهور الجنون بالذات ، وإلقاء النفس في وجه الموت . وفي الوقت نفسه سيتعرض هــذا الشكل الذي هو ابن الصدفة ، المـدموج في تكوين لعجزه عن الاندماج بشيء آخر ، سيتعرض الى صقل الفن وبرده وجبره . إنه فنان يقول إنه« يصنع » حقلاً لكنه غير مخدوع : إنه يوجد النظام في لوحة من غير أن يرغب كل الرغبة في أن يعيد إنشاء هرب السنابـــل الرخو تحت الريح ، ولا كل الرغبة في استدعاء ذلك الحضور الضخم، الصميمي: الانسان ، قلب العالم ، عن طريق العالم ، قلب الانسان ، المعانق . وحين يضع أخيراً لوح ألوانه ، وحين يكون الحضور قد تجسد في التكوين ، فإلامَ تكون قد انتهت اليه صورة الموضوع المرسوم ؟ الى شفافية ، الى ذكرى ، الى مــا لا يعدو إلا بصعوبة أن يكون اكثر من اشارة سحرية الى الموضوع المصوَّر. وأخيراً فإن الحقل ، الحقل البسيط الذي زُعم انــه يُشخص ، سينتفي من اللوحة اذا لم يأت العالم لمساعدته وليتجسد ، تموجاً وحصاداً بلا وجه، في هذا العجين السميك لشمس بلا قوقعة او في هذا الدولاب من شموس بمستوى الأرض هي القاطنون الحقيقيون الوحيدون في اللوحة ، البقايا الوحيدة الحقة من الفعل الخلاق .

ان الاصطلاحات والمواضعات لا أهمية لها تقريباً في الرسم التشخيصي : إذ يكفي إقناعنا بأن الوجه المقترح هو ، في هذا النظام من الإحالات ، خير تمثيل للموضوع . خير تمثيل ، أي اقوى الاشكال ، واكثفها ، واكثرها دلالة . مسألة حظ او مهارة . بيد ان الوجه أخذ يبتعد اكثر فأكثر ، منذ القرن المـــاضي ، عند كل اختيار جديد ، عن الموضوع المشخص . وكلما كانت المسافة التي تفصل بينهما اكبر ، كان التوتر الداخلي للوحة أقوى . وحين يتوصل المرء الى ان يرمي الى عرض البحر بالتشابه ، والى ان يعي ان كل تجانس بين الصورة والواقـــع لا يمكن إلا أن يكون عرضيا، فإن المعنى ، المتحرر بفضل انهيار **التمشيل** ، يتجلى

عن طريق مظهره السلبي . انــه شيفرة هذا الفشل ، المرآة التي تعكس ، من خلال عدم التشابه ، الثغرات والتقريبات واللاتعيّنات المقصودة . انــه يعمي الانظار ، وهو اللامنظور ، لأنــه يحل الوجوه المشخصة في حضوره غير القابل للتشخيص . وهكذا هي ايضاً المعاني التي تسكن عالمنا : انها تقضي على التفاصيل وتتغذى بهــا . إن كل جدار من القرميد يخفي عني البندقية ، اذا كان وحيداً : انني سأشعر بهذه المدينة التي لا أراها من خلال الاختفاء الضروري لقصورهــا ، ومن خلال انطواء أرياشها في كتلة واحدة من الريش . وعلى اللوحة ، يقدم لنــا الفنان ايضاً العناصر المشخصة لحدس ما، لكنه سرعان ما يشطبها. **والحضور**، الذي بعثه هذا الرفض – الحضور الذي هو الشيء ذاته ، بلا تفصيل ، في مدى بلا أجزاء – هو على وشك التجسد . لكن انما هو فخ نصبه الفنان : فالفنان يدخل وجوهاً اخرى طبيعتها غريبة عن طبيعة الموضوع المعين، مادة أخرى – ورقاً ، رملاً ، حصى – اشارات اخرى . انه يريد ان ينتج كائنــاً جديداً : حضوراً يكون اشد صرامة ما دام يتغذى بغياب ، لكنه حضور قــد زيفته سراً الإبدالات . كم من رسام حلم ، في فترة مــا بين الحربين ، وقد جمع بــين الكيمياء والسيمياء معاً ، في ان يرغم الذهب على التجسد وفي ان يعطيه كينونة صلبة. لقد كان أحد الرسامين يتمنى التحول المزدوج، وان يرسم خزانة تكون ضفدعــاً من غير ان تكف عن ان تكون خزانة : كان تمييز مختار سيسمح له – كان هذا هو أمله – بأن يأخذ على التوالي هذا الموضوع وذاك كمادة تشكيلية او كتجسيد . أمنية مشبوهة: فهو لم يكن يريد أن يطارد معاني العالم المتشتتة وأن يجعلنا نحس بها ، بل ان يخلق معاني اخرى لم يسبق لها أن وجدت قط. طرائق ليس لها من مدى ، شعوذات لا يمر منها اي تيار . وفي نهاية هذه الأزمة الطويلة التي سقط فيها إبداع الفنان في النزعة الاشراقية لأنــه لا يفهم ان المتخيل هو المطلق الوحيد ، انفجر الوجه المشخص،وكان ذلك حسن ذوق منه . والمعنى ؟ هل اختفى معه ؟ على العكس : إذ لم يكن بين الاثنين ، كما رأينــا ، من رباط حقيقي . ان الحضور المتجسد يتكشف ، بعد أن تحرر ، على انــه أحزم مطلب

للفن التجريدي .

إن الصور التي تتحطم وتتساقط فتاتاً ، ليست اختياراً هادئاً يقوم به الرسامون الجدد ، بل هي حدث ما يزال مستمراً الى اليوم ، نتائجه غير معروفة كلها . وهذا الاشتعال الفجائي الشامل الدائم ينتقل بالتفاعل من لوحة الى أخرى ، فكل رسام يرى فيه مشكلته ومادته في آن واحد . ان الفن يعطيه انفجاراً عليه ان يسوسه . وسيكون ذلك عن طريق نظام انفجاري. لقد زرع السابقون الريح ، واولئك الذين يريدون اليوم ان يسيطروا على العاصفة لا بد ان يتحولوا الى إعصار في قلب الإعصار ، وان ينظموا أصغر ذرة فيها بحزم لا يرحم . إن عليهم ان يحافظوا ، عن طريق قوانين مبتكرة ، عن طريق منطق العين ، على هذا الهباء المنثور وان يلملموه من جديد ، وان يبحثوا عن الوحدة المتعددة للتعدد ، وان يحصلوا على معنى جديد من اللوحة ، وأن يعرفوا كيف يفصلون فيها وكيف يضمّنونها تلك الانبساطات وتلك التكثفات ، تلك الحقول النارية الدوارة ، تلك الفواصل السوداء ، تلك البقع ، تلك الغدران ، وتلك الانسيابات الدموية تحت الشمس،وان يدمجوا تلك السيولات ، تلك الكثافات، بمجموع الطقس التشكيلي . لم يعد هناك ما يخفى ، لم يعد هناك ما يزوّر ، ولم يعد هناك تفصيل يهمل ، انما هناك وفرة غزيرة يتعادل فيها كل شيء في القيمة . لكن الرسام اذا ما اقتصر على إذكاء الالوان ، على تعميق الأخاديد، على كشف الفرص ، على استغلالها ، على تكوين بنية الدوامة ، وأخيراً على كبح العربدات المحلية بإيجاد توازن دقيق بينها ، فإنه سيجمد الحدث المدهش : فنشهد نحن في اسوأ الحالات شكل وردة ، وفي أحسن الحالات استعراضاً بهياً . وللاحتفاظ بإيقاع المدى الانفجاري ، ولإطالة أمد اهتزاز الالوان ، ولاستغلال الانحلال الغريب والمرعب للكائن ولحركته الدوامية استغلالاً كاملاً ، لا غنى عن ان تفرض الفرشاة على الرسام وعلينا معنى ما . لا حركية بلا طريق ، ولا طريق بدون اتجاه — من سيقرر مصير هذه التعينات الموجهة اذا لم يشرط الفنان الرؤية ؟ لكن لا بد من ايجاد دافع قوي للعين حتى تشرع ، من غير ان تبحث

عن الوجه او التشابه ، بتوحيد هذا التشتت الزاهي . إن هناك شيئاً واحداً موجوداً : وحدة العمل السرية . انها كائنة ، اذا شئنا ، في اللوحة بالذات . وقد كان ايلوار يقول : ان هناك عالماً آخر وهو كائن في هذا العالم . لكننا لن نجد هذه الوحدة إلا اذا قمنا نحن انفسنا بتوحيد اللوحة . ففي كل مرة نقوم فيها بتركيبات جديدة أو توطد العين وحدات تجاور ، يتكشف المزيد من الحضور . لكننا لن نحصل ابداً على هذا الحضور بكامله ، ذلك انه ليس إلا العمل نفسه منظوراً اليه كعضوية . ولابوجاد مدعو من قبل **الفن** الى طرح وحدة التشخيص الكاذبة . وهو لا يكاد يفعل ذلك ، حتى يفهم المطلوب منه : إن عليه ان يطرد الصدفة وان يعطي هذه المساحة القابلة الى القسمة الى ما لا نهاية وحدة الكل غير القابلة للقسمة .

ولقد أحس البعض بهذا مثله . واختار الوحدة الغنائية . ان الرسام يلقي بنفسه بكل اندفاعاته في اللوحة : وسوف يخرج منها ليرمي بنفسه علينا . انه يصور كا لو انه يضرب . وما الحضور الذي يتجسد إلا حضوره هو . انه يعطي عمله وحدة عدوان رشيقة . ولابوجاد لا يعتقد ان الرسم الغنائي مستحيل بالمرة . انه قابل للصنع ، انه يصنع . بل هو قد صُنع . لكنه يخشى، من جهة، أن يكون هذا الإسقاط للذات في وسط الفن المحض غير قابل للقراءة . ويقيناً ليس الفن لغة بالرغم من كثرة ما يقال عنه ذلك . لكن من غير الصحيح أيضاً ان الاتصال لا يتم إلا عن طريق الاشارات . اننا **نشعر** عن طريق الآخرين بما **يشعر** به آخرون مثلنا . ونحن بالنسبة الى أقراننا تجربة مشتركة . وهؤلاء الرسامون يزعمون بالضبط انهم يعطون اللوحة وحدة انفعالهم ، وحدة اندفاع أو انفراج ، وباختصار انهم يختارون جمهور المعارض ليجعلوه يشعر بمغامرتهم الفريدة . فهل هذا ممكن من غير ما إجماع مسبق ؟ ان التفرد لن يتكشف إلا اذا كان تمايزاً فيما هو مشترك . ولو لم تكن المسألة سوى مسألة رسم ، لأمكن لكل واحد ان يقامر بحظه : فالفن سيظل آنذاك سليماً لم يمس حتى ولو حبس فيما هو عويص مغلق . لكن الرسم الغنائي يطرح نفسه أيضاً كفعل يمهر

التعدد بختمه الذي لا غنى عنه . والحال ان الفن يتطلب ان أعاود القيام بهـذا الفعل . والجمال لن يوجد اذا لم أعِد صنعه .

ما دام الاتصال هو محرك العين المباشر ، وما دام في آن واحد يمثل الاكتمال المعاود باستمرار والاحياء المستمر للعمل المجرد ، فلا بد ان يخصّه الفنان بعناية مباشرة ودائمة . وما دام يتوحد باكتشافه نفسه ، فلا بـد ان يكون بطبيعته قابلاً للايصال . وطرح الشروط بدون تقديم وسائل تلبيتها ، انما هـو مجازفة بإضعاف تام نهائي وبسقوط الأثر في اللاتحدد .

هذه هي على مـا اعتقد قناعة لابوجاد العميقة : ان الرسم هو طريق اتصال كبير ، يجد عند كل مفارق الطرق الحضورات التي يجسّدها. وعليه ألا يسعى في إثر هذه الحضورات بنفسه . فالفنان إذا ما أراد ان يلتقط المعاني ، جمع منهـا عشرات وعشرات . ولعل العين ستقرأها ، لكن بفتور ، من غير ان تؤخـذ بوضوحها ولا بضرورتها . وإذا لم تكن مطلوبة في آن واحد من رعشات مـادة في طريقها الى الانتظام ، ومن المطالب المشتركة بين من يرسم اللوحة وبـين الذين ينظرون إليها ، فكيف تريدون ان تُفرض علينا ؟ ان هـذه البينات تتقاطع وتتصالب ، وهوذا الفنان ، وها نحن قد التقينا من جديد . وإذا ما سمع اللجبة المبهمة التي تسود الطرق الكبيرة والدروب الفرعية ، حتى من غير ان يعيرها أذناً صاغية ، فهذا لانه هو نفسه مفرق طرق ، شأن كل واحد منا . وتوجـد أيضاً هنـا وهناك طرق مقفرة او مغيرة الاتجاه . ولابوجاد ، مفرق الطرق التي لا يحصى لها عدد بين الانسان والعالم و إنما هو عرقلة ، ازدحام يقطعه على حـين فجأة صراخ او صمت ، ويستعيد بعناد ، بعد توقفات مفاجئة ، لون الاسفلت . انه يرى ان العزلة لا تلائم الرسم ولقد أقنعتني لوحاته بذلك .

قال ماركس : ذات يوم لن يبقى هنـاك من رسامين : إنمـا مجرد بشر وسيرسمون . ومثل هذا اليوم ما يزال بعيداً عنـا . لكن لابوجاد مع ذلك هو هذا التناقض الغريب : انه ذاك الذي أرجع الرسم ، مع بعض آخرين في سنّه ، الى تقشّف ماهيته الزاهي ، ومـع ذلك ، ووسط الحضورات الإنسانية التي

تتجسد في لوحته ، كان أول من حرم على نفسه الامتيازات . انه يمزق عن طريق رسمه ، هو الرسام ، قناع الفنان ، فلا يبقى غير بشر ، ويعود الفنان ، بلا مزايا ، واحداً منا إذ ينفي الرسام نفسه عن طريق روعة عمله . ألا انظروا إليه : لقد رسم جموعاً . وليس هو أول من فعل ذلك : في السابق كان كلما ازداد عدد المجانين في اللوحة ، ازداد ضحك الناس . لكن المعلمين القدامى كانوا بمنجى : كانوا يعملون الى يمين الامير وفوق منصة ، وعند اللزوم تجاه الشعب وباستوائه لكن تحت حماية الجنود . وكان العمل الفني يعبر فعلاً عما يريد ان يقوله : « انني رسام . انني ملك يمينكم ، يا عظماء الارض . انني أريكم من الخارج السواد الذي تسوسونه والذي انتشلني فضلكم منه الى الابد » . ولقد كان العصر مسؤولاً عن ذلك ، لكن أيضاً « التشخيص » . إذ كيف السبيل الى رسم الجموع كما ترى نفسها ، كما تنفعل بنفسها وتصنع ذاتها ، هنا وفي كل مكان ؟ وما الانحناء الواجب إعطاؤه للمكان لترتسم فيه تلك الدائرة اللامتناهية التي يقع مركزها في كل مكان ، في كل نقطة متحدة بالمحيط ؟ كيف السبيل الى إظهار الجارّ والمجرور في كل فرد ؟ وتلك الجزئيات البشرية ، أي الاشكال وأي الألوان ستظهر أن كل واحدة منها لا يمكن تشبيهها بالباقيات ، وانها جميعاً قابلة لاستبدالها فيما بينها ؟ وأي نظام من الإحالات يجب اختياره لإفهام الهواة ان الجموع لا تستقبل الرسام فيها إلا إذا فتتت كيانه ، وانه يجد نفسه محروماً من استقلال العين الضئيل وانفصالها الطفيف اللذين تنتج عنهما الشهادات الجيدة ، وان الجماهير المستنفرة ترفض ان تنفتح للشهود، وانه لا بد للرسام من ان يدخل فيها عارياً ، بلا زينة ، كإنسان ، وان يساهم في كل شيء ، أن يهرب او يهجم ، ان يجعل من نفسه جاراً مجروراً ، ان ينفعل او يفعل . كيف السبيل الى تحمل ثقل عشرين ، مئة ألف « ذات » أخرى ، كيما يعود الرسام الى اللوحة وهو يحمل ، في أفضل الحالات ، ذكرى عنيفة لكن عديمة الشكل ؟ ان ردود الفعل الداخلية لتجمّع من التجمعات غير معطاة للنظر : انها تحاصر المرء ، فيحس بها إحساساً ، ويتبين في النهاية انه يصنعها . حاولوا إذن ان تشخصوا هذا !

هذا هو على وجه التحديد رسام الجموع الحديث : انه لا يستطيع ان يجسد حضورها إلا إذا رفض ان يشخصها . يقيناً ، انه عندما يطرد الصورة المشخصة من مرسمه ، ينذر شأن سائر الفنانين نذر البؤس هذا الذي لم يكفّ الجمال قط ولن يكف عن تطلبه . لكنه يفعل أكثر من ذلك بكثير : انه يتخلى عن المنابر ، ويرفض بصفته إنساناً ان يُستبعد من الانسانية بسبب امتيازات مهمته ، وان يتأمل جنسه من الخارج . إن الوجه المشخص هو المنفى المزدوج ، رفض الرسام من قبل النموذج وبالعكس . والفنانون والفوضويون والبورجوازيون ، بتشويههم الوجه المشخص ، يحدثوننا بسخرية ناعمة عن عزلتهم : الاتصال إذن مستحيل ، كما ترون !

اننا نتصل أولاً ، على العكس ، اذا كنا لابوجاد . اننا جموع واقعية ، مزمجرة ، قلقة . ونقوم **بالاختبار** ، وبعد التلاشي التدريجي للتفاصيل ، يبقى **معنى** المظاهرات المؤيدة للجمهورية ، وحملات البوليس في ٢٧ تشرين الأول . المعنى : تجربة يصنعها آلاف المجهولين الواثقين من انها واحدة بالنسبة الى الجميع. ولا بد من مادة حتى تتجسد : فاللغة لا تكفي ، لأن اللغة تفسخ مجموعة من البيّنات تستمد كل واحدة منها معناها من الأخريات . ولابوجاد سيعطي الجموع مادة متحركة لكن صلبة الوحدة في قلب التشتت ، بشرط ألا يريد ان يثبّت ، ان يرسم غير تجربته الغنية المتعددة بصفته انساناً قابلاً للاستبدال بغيره . وتوحيد الجزئيات المنحلة يخلق عالماً ما ورائياً : وحدة الجماهير الانفجارية . وبدءاً من هنا تكون الجموع مدعوة ، في شخص كل فرد ، الى استعادة كلية حياتها المتجزئة . إن الرسام يوجهنا ، يقول : هناك معطيات مباشرة للتعبير : تكدس الألوان القاتم الكثيف في أسفل اللوحة ، نهوض مادة ، انبجاس ضياءات متألق نحو الأعلى ، وغيرها وغيرها بالمئات والألوف : انها القطع الاساسية التي تدخل في طريقة عمل الآلة . لكنها لا تفعل شيئاً سوى انها تستميل القلوب . والشيء الاساسي يكمن في تفرد الدروب التي ترسمها الفرشاة . ان المادة ، المرصوصة هنا ، والمخلخلة هناك ، الكثيفة احياناً ، والمائعة احياناً

أخرى ، لا تزعم انها تجعلنا نرى اللامنظور ، ذلك التحول من حولنا وعن طريقنا ، تحول بقعة الأرض الجرداء الى دغل ، الى سهب ، الى غابة عذراء . انها توحي ايحاء عن طريق بنيانها ومساراتها . تعين تشكيلي صارم ، ولاتعين الاختبار النسبي : ان هذه المفارقة تخدم الرسام . فالبقع المتراصة تبدو وكأنها تبتعد عن بعضها البعض ، ويبرز على حين بغتة درب جديد برغم الألوان على الشحوب بإقامته علاقات جديدة فيما بينها : وفي النهاية سنلتقط ، عبر هذه التحولات ، حضور التظاهرة غير الجزأ المتجسد بكل كثافاته معاً . ثم ، على حين غرة ، كتلة ذائبة من الاسفلت : الفراغ . لكن هل هناك عالٍ ؛ هل هناك سافل؟ ان المكان هو نفسه **معنى** ، انه مركب من الجموع ويتحدد تبعاً للأفعال. انه في آن واحد هذه الكتلة الذائبة ، سقوط كثيف ، هرب عند الأفق ، لا اهمية لهذا . انه الانفتاح المفاجىء للفراغ : إن رجال الشرطة يهاجمون ، فهل ستهرب الجموع؟ هل ستقاوم؟مهما فعلت،فإن المكان موجود بكل أبعاده في بعد واحد : انه المسافة التي تتناقص من جهة ، و تبدو لامتناهية من الجهة الثانية . لكن ما الفائدة من الكلمات ما دامت البقعة تكفي : ان المعنى قد بعث . لا حضور مزوراً ، خزانة – سمكة ، ذئب – طاولة ، كما في أيام المشعوذين ، بل الحضور الحق ، غير القابل للتفكيك ، المشترك والفريد ، المغتني بالنسبة الى كل فرد بكل ما أمكن له ان يضعه فيه ، بكل ما وضعه فيه الانسان الذي يرسم .

الانسان وسطَ البشر ، البشر وسطَ العالم ، العالم وسطَ البشر : هذا هو الحضور الأوحد الذي يتطلبه ذلك الانفجار الذي لا موجّه له. هذا هو الاختبار الفريد والمشترك الأوحد الذي ينفعل به لابوجاد معنا ، عن طريقنا ومن أجلنا ، الاتصال الأوحد الذي نجد أنفسنا فيه من البداية والذي ينير اللوحة حتى قبل ان تنار . لكن هذا الرفض للامتياز ، المتّحد برفض التشخيص ، انما هو التزام الرسام والانسان : انه يقود لابوجاد من لوحة إلى أخرى نحو نتائج هذا المشروع الاكثر الجذرية . وبالأصل ، واذا كان الرسام ما عاد يتأمل ، وإذا كان قد ألقي به من جديد وسط جميع أقرانه ، البشر الآخرين، فإن الرابطة الدائمة التي تربطه

او تعارضه بالجميع وبكل فرد هي **الممارسة** . انه يفعل ، ينفعل ، يتحرر ويسيطر او يخضع نفسه لسيطرة الغير : فالتأمل لم يكن إلا سلبياً ، وعلى الفرشاة ان تؤدي العمل : لا من الخارج ، بل باعتباره تجربة **الآخر** التي ينفعل بها الانسان الذي يرسمه : ان **المعنى** سيكون تجسيد **الآخر** المعروف عن طريق التعديل الذي يُفرض عليه وتجسيد الرسام نفسه وهو يكتشف ذاته عبر التعديل الذي يرضخ له او يفرضه . ومهما يكن اللون الأحمر اللحمي ، فإن عطالة العري محزنة بصورة عامة : ان المرأة وحيدة ، والرسام في الطرف الآخر من الحجرة . وما من أحد – ولا سيما الفنان – قد تأمل من مثل هذا البعد،في حياته الحقيقية، عرياً في مثل هذه الوداعة . ان لابوجاد يرسم أزواج المتحابين . لقد أحيا أحياناً حنان لحم مراهق،لكنه اراد فيالسلسلة الايروتيكية التي سماها « لب الموضوع » ان يوحي بالمرأة مثلما هي عندما يقربها الرجال ، مثلما تبدو في الفعل الجنسي . والخلاصة ان العري مسألة تتعلق باثنين. وحتى لو كان الحضور يقتصر علىا لمرأة ، فإن الرجل موحى به في حركة الألوان بالذات : وهذا ما يعطي **ذلك** الحضور لقاطنة اللوحات . ان العمل ، تلك العلاقة المتعددة بين البشر ، إذ يصبح الوحدة الموحدة لانفجارات اللون والمادة ، يجهز على ما يتبقى من غموض في مشروع الرسام : ان اللامشخص يقدم روعاته المنظورة لتجسيد ما هو غير قابل للتشخيص . لقد كان المبدأ التجريدي يبدو في البداية تحديدياً ، وهو يكشف الآن على العكس عن ميدان جديد للرسم وعن وظائف جديدة .

والنتيجة الأخرى لهذا الاختيار هي بالبداهة القرار الذي يتخذه الرسام من غير امتيازات بأن يظهر تضامنه مع سائر البشر . أما انه متضامن فهذا ليس بحاجة الى بيان : فهو لا يملك إلا ما يملكونه ، ولا يريد اكثر من ذلك ، وليس هو بالأصل اكثر من ذلك . ثم انه نوع من فعل دائم : ان المرأة تظهر في لوحاته من خلال الحب ، والرجال من خلال النضال المشترك . والحقيقة المدهشة لكن البسيطة هي ان اختيار التجريد كان عليه ، باسم الفن بالذات ، أن يضع الانسان من جديد في لوحات لابوجاد . لا تحت ملامح أمير او حَبْر كما كانت الحال لمدة

طويلة من الزمن : بصورة متواضعة ، مغفـلة ، في نضاله الصابر والعنيد من أجل ان يجد لقمته ، ومن اجـــل ان يتحرر من الاضطهاد . انه ماثل في كل مكان من لوحاته : والواقع أن لابوجاد لم يكفّ عن رسمه قط ولا عن تعميق رسمه. وهو يفهم ، في الوقت الحاضر ، ان الانسان ، المنظور إليه بعين لا تتمتع بامتيازات ، ليس اليوم لا كبيراً ولا صغيراً ، لا جميلاً ولا قبيحاً في البداية : ان الفن يحثه على أن يوطد وجود الملكوت الانساني بكل حقيقته في لوحاته ، وحقيقة هـــذا الملكوت اليوم هي أن الجنس البشري يضم معذَّبين والمتواطئين معهم وشهداء . والمعذِبون قليل عديدهم ، والمتواطئون عددهم اكبر بكثير . اما الغالبية فتتألف من المعَذبين او من المرشحين للتعذيب . لقد فهم لابوجاد ذلك : إنه ما من انسان في عالم ١٩٦١ يستطيع ان يتكلم عن البشر إذ لم يتطرق أولاً إلى الجلادين ، وما من انسان يستطيع ان يكلم الفرنسيين عن الفرنسيين بدون أن يكلمهم عن الجزائريين المعَذبين : انه وجهنا ، فلننظر اليه على حقيقته ، وبعدئذٍ نقرر هل نحتفظ به ام نجري له عملية تجميل .

لقد اختار لابوجاد ان يظهر التعذيب ، لأنه ، مع الأسف ، عمقنا ، عمقنـا الكريه . وفي الوقت الذي يحاول فيه ان يرسمه ، يتبين أن فنه ، الذي كان يتطلب وحدة هذا « المعنى » ، كان هو الوحيد الذي يسمح بلوحة كهذه . ان اللوحة المثلثة[1] جميلة بلا تحفظ ، ويمكن أن تكون جميلة ايضاً بدون تـــأنيب ضمير . ذلك ان الجمال ، في اللامشخص ، لا يخفي ، بل يظهر . اما اللوحة فإنها لن تترك شيئاً يُرى . انها ستترك البشاعة تهبط فيها ، لكن **بشرط ان تكون هي نفسها ، اي اللوحة ، جميلة** . وهذا معناه : اذا كانت منظمة بأعقد الطرق وأغناها . ان وضوح المشاهد المرسومة يتعلق بدقة الفرشاة . والطريقة الوحيدة لجعلنا نحس بالمعنى الذي كانه الاستشهاد بالنسبة الى أليغ[2] او جميـلة[3] هي

١ – عند القدامى لوحة مؤلفة من أقسام ثلاثة يطوى قسماها الجانبيـان على القسم الأوسط . « هـ . م »

٢ – هنري أليغ : تقدمي فرنسي ، مؤلف كتاب « الاستجواب » ، تعرض الى التعذيب لتضامنه مع الجزائر . « هـ . م »

٣ - جميلة بوحيرد ، المناضلة المعروفة . « هـ . م » .

رص وتجميع تلك الأخاديد وتلك الألوان البالغة الجمال والكئيبة مع ذلك. لكن المعنى ، كما قلت ، إذا كان يغني الرؤية التشكيلية ، فانــه لا يأتي بعنـــاصر جديدة ، غريبة عن المجموع المنظور . انــه سيتجسد : وسوف نلتقط نحن ، في التياع الألوان هذا ، لحوماً معذبة ، آلاماً لا تطاق . لكن هذه الآلام هي آلام الضحايا : فلا نزعم انها – تحت هذا الشكل الآسر والمستتر – لا تطاق بالنسبة إلى نظرنا . إذ لا يبدو فيها شيء ، خلف جمال مشع وبفضله ، غير مصير عـديم الشفقة فرضه بشر – نحن – على الانسان . لقد حقق لابوجاد نجاحاً تاماً ، هـذا لأن مصدره الرسم وقوانينه الجديدة : انه ينسجم ومنطق التجريد . انه لحدث بالغ الأهمية ، على ما أعتقد ، ان يكون رسام قد عرف كيف ينـــال إعجاب عيوننا الكبير بإظهاره لنا من غير تجميل حداد ضمائرنا الصارخ .

(مجلة « توسطات » – العددالثاني – الفصل الثاني من عام ١٩٦١ – بصدد معرض للابوجاد : « جموع ») .

مـــاسون

الفنـان إنسان مشبوه ، يستطيـع أيّ كان ان يستجوبه ، ان يوقفه ، ان يجرّه أمام القضاة . وجميع أقواله وجميع آثاره يمكن أن تسجل عليـه ضده . انه يتمتع بمزايا كبيرة ، لكن كل مواطن يملك ، بالمقابل، الحق في طلب حسابات منه . وإذا ما رسم ماسون أطفالاً ، سئل ان كان يحبهم . لمَ رسمهم ولمْ يرسم قصاراً ، خزافاً ، محارباً غالياً جريحاً بجانب فرسانجوتوريكس[1] ! انه يفضل أن يرسم تنانين ، إذن فسوف يُطرح عليه السؤال المسبق : هـل تؤمن بميتولوجيتك ؟ وإذا لم يكن صادقاً ، فإنه سيفقد كل حظ في ان يثير انفعالنا . يقيناً ، نحن لا نطلب من الرسام الفرنسي المعاصر أن يكون له إيمان هيبوليت ، الكاهن الفودوي[2] ، الذي كان يرسم الإلهـة أرزولي والبارون سامودي كما كان يراهمـا يومياً . لكن ثمة طرقاً شتى في الايمان . فلو أن تلك المسوخ ولدت تحت ريشته من تلقاء نفسها وبدون مساهمة إرادته ، ولو ظل الشاهد المحض على تلك الكتابة الآلية[3] ولو كان رأى فيها رسالة رغباته الخفية ومخاوفه اللاشعورية ، لقلت انه يؤمن بها . والحال ان الأمر ليس كذلك : إذا كان يعترف بأن « بعض

---

١ جنرال ورجل دولة غـالي ، ولد في القرن الأول قبل المسيح . قـاد تحالف الشعوب الغالية ضد قيصر ، وخاض ضده معارك ناجحة ، لكنه أسر وأعدم . « هـ . م » .

٢ – الفودوية : ديانة افريقيا حملها السود الى أميركا . « هـ . م » .

٣ – الكتابة الآلية والدوافع اللاشعورية ، الخ ، هي حجر المحك في النظريـة السيريالية . والمقطع نقاش للسيريالية . « هـ . م » .

المواضيع تظهر من غير ان تكون منتظرة » فهذا ليضيف انها « قد جاءت عرضاً ، لتزيد في حجم النهر الأولي » . والخلاصة انه ليس شاهد عمله ، وليس بحاجة الى معرفة معناه ، لأنه يعرفه وهو ينفذ هذا العمل : « ليس بين هذه الرسوم رسم واحد لا أستطيع ان أفسر رمزيته . بل انه لمن السهل عليّ ان أميز منشأ معظمها ... وباختصار انها نتائج ثقافة وعُشرة ... ومن جهة أخرى تذكرات أشياء مرئية » . ما من شيء يفرض نفسه على طريقة إحساس مسيطر : فالطبيعة والآخرون قد أمدّوه بذرائع . لكن لعل المسألة مسألة لغة اصطلاحية تبنّاها عن عمد لأنه رآها الوحيدة القادرة على الرمز الى العالم الايروتيكي[1] : ترى أتكون هذه أيضاً طريقة في الإيمان ؟ كلا . إلامَ ترمز إذن هذه النسور التي تنأى عن الارض دامية ؟ أإلى القطيعة الصعبة مع الماضي والعادات ، مع الغرائز والحيوانية ، مع التقاليد والامتثالية ؟ أإلى عزلة الكبرياء المجردة المؤلمة ؟ أإلى السمو ؟ أإلى جرح الولادة ؟ أإلى « الاشمئزاز من التراب الذي علق به الريش » ؟ الكل ولا شيء ، اذا شئتم . ان تلك الماردات قد أوحت بها إليه ، على العكس ، محادثة ودية حول باشوفن . وما دام ماسون يعرف ذلك ، فإنه ما عاد ينتمي الى الرمزية ، بل هو يزخرف معرفة معينة . إنه يفعل ما يحلو له : القلم ينطلق ، يرسم المنحنيات التي يفضلها ، فتأخذ معالم الشكل بالظهور ، ناقصة ، ملتبسة . وماسون ، بحركة واحدة ، يفك لغز هذا الشكل ويرسمه . فهو يبتكر التأويل بدءاً من الصورة ويخضع الصورة للتأويل ، وإيمانه ، بمعنى ما ، ضعيف للغاية فيما يفعله الى حد أن هذه الأسهم النارية لا تعدو ان تكون أكثر من وداع . لقد رسم ماسون هذه الرسوم ليودع الميتولوجيات كافة .

أينبغي ان ندينه ؟ ألا نرى في هذا التصوير إلا طريقة أدبية ؟ على العكس . انه سيكون متأدباً فيما لو انه نظر الى صوره بعين الجد . وما دمنا نستطيع ان نقترب من الواقع من غير معونة المجازات ، فما الداعي الى إخفائه تحت قناع

---

١ – كتب سارتر هذا المقال حول ٢٢ لوحة لماسون في موضوع الرغبة . ولهذا يسمى عالمه عالماً ايروتيكياً . « هـ . م » .

الزخرف ؟ وليس من مهمة الرسام ان يبتكر رموزاً لليبيدو او لعقدة أوديب : فالمجانين يتعهدون بذلك وهم قادرون على إيجاد رموز أفضل . ان خرافات ماسون عن عالم الحيوان تولد من اهتمام أعمق وذي طابع تكنيكي أوضح ، فهي جواب مؤقت على السؤال الذي يطرحه على الرسام رسمه. أيمكن إذن لميتولوجيا من الميتولوجيات ان تحل مشكلة من مشكلات التكنيك ؟ بلى ، إذا كان التكنيك ومشكلاته هي نفسها وليدة أسطورة . ان ماسون ميتولوجي بماهيته ـ شأن بوش[1] أو هيبوليت . لكن أساطيره تقع في الجانب الأقرب من الجنسية ، على المستوى الذي يستحيل فيه التمييز ، على حد تعبير علماء الاجتماع، بين « الطبيعة » و« الثقافة » ، والذي لا يتميز فيه مشروع الرسم عن مشروع الإنسان بأن يكون انساناً .

إن الشعراء والفنانين يستخدمون ، حسب مزاجهم ، نمطين رئيسيين في الإلهام ، الأول توسعي والثاني انكماشي . والنمط الثاني فيه الشيء الكثير من الشح والخوف . فالفنان يجمع ، يحاصر ، يخنق ، يضيق الخناق ، يحبس في نطاقات ، ويفعل ما بوسعه لإقناع نفسه واقناع الآخرين بأن الاشياء مطلقة ، بأن المكان ظل ، نظام تصوري ، بأن التعدد ليس إلا ظاهراً وبأن الوحدة تهب ذاتها . ذات يوم من ايام الخريف ، رافق كوبيه[2] مالارميه في نزهته اليومية . وفي العام التالي كتب الأخير اليه : « إن نزهتي تذكرني بخريفها...». بخل ملحوظ : جميع النزهات مكومة في نزهة واحدة . انني ارى نزهة مالارميه ـ كانت له زوجته وابنته وعصاه ونزهته ـ ككرة تدور : الفصول والايام والساعات اضواء تلونها تلويناً خفيفاً . ان هذه الافلاطونية اسطورة . واسطورة مشابهة أيضاً النطاق[3] في الرسم : انكم لن تجدوا « في الطبيعة »

---

١ ـ جيروم بوش : رسام هولندي عالج مواضيع خيالية غريبة (١٤٦٢ ـ ١٥١٦) . « هـ . م »

٢ ـ فرنسوا كوبيه : شاعر فرنسي (١٨٤٢ ـ ١٩٠٨) . «هـ.م» .

٣ ـ النطاق في الرسم خط يحدد شكله شكل الحجوم المرسومة ويميزه . «هـ.م» .

تلك الحجوم الزجاجية الملونة التي تحتوي على وجوه رووه[1] . فهي لا تعبر عن شيء منظور بل تعبر بالأحرى عن رعب مقدس ، عن كره التغير والتعدد ، عن حب عميق للنظام يهدف ، فيما وراء تمزقات الزمان والمكان الى ان يعيد للاشياء ديمومتها الهادئة. ان رووه يرسم العالم كما صنعه الله ، لا كما نراه ، وسيزان يرسم الطبيعة « كما يبسطها الله امام عيوننا » ، وغري[2] يرسم « تلك الكرة الأولى ، ذلك المفهوم عن الشيء المتماثلَ بالنسبة الى الجميع ، والمشتركَ ، في مثالنا عن الطاولة ، بين ربة المنزل والنجار والشاعر » . واذا كان المفهوم مشتركاً بين الجميع ، فهو ليس بالتالي ملكاً لأحد : إن طاولة غري هي تلك التي تراها ذات مجردة عامة .

وعلى العكس من ذلك ، رامبو : « الفجر كأنه طيران يمامات » أو جروحه القرمزية والسوداء تنفجر في اللحوم الرائعة . والألوان الخاصة بالحياة تدكن ، ترقص ، تتحرر حول الرؤية على الورشة » . وهذا ما سأسميه وحدة الانفجار . فبدلاً من إخفاء تعدد المضامين ، يشير الرسام اليه ، ويذهب الى حد يفترض معه ان المتنوع ماثل حيث هو غير منظور ، لكنه يفعل ذلك ليرغم هذا التنوع على تشخيص وحدة قوة انفجارية. ومن يرَ في الفجر شعباً من اليمامات يفجر الصبح كأنه حُق بارود ويقل : ان هذا الاشتعال الفجائي هو الصبح . ان الجمال يصبح ، بالنسبة الى هذه الاسرة الفكرية ، « متفجراً – ثابتاً[3] » . وتصنّع الشاعر سيجعل من عدم قابلية المكان للاختراق ، من تخشبه الأشبه بتخشب جثة ، قوة فاتحة غازية ، ومن قابلية القسمة الى ما لا نهاية تبرعماً مظفراً . ان كل شيء يمتد في كل مكان ، عبر كل شيء ، وما الكينونة إلا أن يختلج الإنسان في تشتت لا متناهٍ ، وان يساهم ، بتشبثه بذاته ، في حركة المد

---

١ – جورج رووه : رسام فرنسي ولد عام ١٨٧١ ، رسم عدداً من اللوحات الدينية ، وكان من رواد المدرسة الوحشية . «هـ.م» .

٢ – جوان غري : رسام تكعيبي اسباني (١٨٨٧ – ١٩٢٧) . «هـ.م» .

٣ – اندريه بريتون « الحب المجنون » .

والجزر الارضية الهائجة التي تنتشل من العدم في كل لحظة مناطق كينونة جديدة. وهذه الاسطورة الديونيسوسية[1] تبعث فينا الغبطة على نحو محبب، وتبث فينا الشعور بقوتنا. ومنبعها لدى الشاعر كبرياء جهنمية ترضى بالموت من أجل ان تكون كل شيء، كرم واثق من نفسه يهب ذاته ويهلك. اسطورة خالق: اننا لنفكر هنا بيسوع المانويين الذي صلب على المادة وجعل من العالم بأسره «صلب نور». لكن من يريد ان يغير الحياة ويعيد اكتشاف الحب، فإن يسوع ليس بالنسبة اليه سوى عقبة. أو بالاحرى إن هذا المخلص الذي يظهر في كل شيء «وجهه الحزين» هو الإنسان نفسه. في حين ان هدفهم هو ان يرغموا خارجية الطبيعة على ان تعكس للانسان الصبوة الانسانية الى التجاوز والسمو.

اساطير اذن، وأساطير أيضاً تقطيع الانطباعية وتفجير الاشكال ونفي النطاقات. واسطورة هي ديناميكية ماسون. ان رسم سيزان ورووه وغري بكشف عن ايمانهم، العلني أو المستتر، بالقوة الإلهية الفائقة. اما رسم ماسون **فيتميز بما يسميه كاهنفيلر** «تسلل العنصر الوجودي».

لكن حذار من السعي للبحث فيه عن القلق — أو على الأقل ليس في البداية. كلا: لكن في حين أن رسامي الأشكال يسعون الى رسم الطبيعة بدون البشر وما يزالون يؤمنون بأن المجرب يستطيع ان ينسحب من التجربة ليتأملها من الخارج، يعرف ماسون أن المجرب يشكل جزءاً لا يتجزأ من النظام التجريبي، وانه عامل واقعي في الحدث الفيزيائي وإنه يعدل ما يراه — لا في فكره كما يريد المثاليون، لكن هناك، في العالم — بمجرد رؤيته له. ان هذا الفنان يريد ان يضع الرسام في الرسم، وأن يجعلنا نرى العالم وفي داخله الانسان. وقد نميل الى تسميته برسام الحركة، لكن هذا غير صحيح كل الصحة. إنه لا يسعى الى تشخيص حركة واقعية على لوحة ساكنة بقدر ما يسعى الى الكشف عن الحركة الافتراضية للسكون. إنه لا يفكر كثيراً في حذف النطاقات نظراً الى تأثير سيزان والتكعيبية القوي على رسامي جيله. لكنه يناضل، على الفور، لتغيير

---

[1] — نسبة الى ديونيسوس اله الخمر الذي اشتهر بشجاعته في المعارك. «هـ.م».

دلالتها . وفي الوقت الذي يحاول فيه أن يثبت هذا التقلب الدائم ، هذه الانفجارات الهيولية المتسلسلة التي تبدو له انها تشكل تلاحم الأشياء الصميمي – جوهرها – يريد أن يحول الخط الذي يحيط بها الى مسار، يريد أن يجعل منه السهم الذي يشير على الخرائط الى اتجاه جيش او بعثة أو رياح . لكن مسار من؟ اتجاه من أو ماذا ؟ انما ههنا تنكشف اسطورة ماسون الأصلية ، اسطورته كإنسان وكرسام .

لنفترض أن هناك خطاً مرسوماً على لوح أسود : إن جميع نقاطه موجودة في آن واحد ، وهذا يعني ، فيما يعني ، انني حر في تتبع سلسلة هذه النقاط في أي اتجاه كان . ولا ريب في أنّ علي ان «أمط » هذا الخط وان « تتبعه »عيناي من أقصى اللوح الى أقصاه . لكن بينما هما تتحركان من اليمين الى الشمال أو من الأسفل الى الاعلى ، فإنني أحتفظ ماثلة في ذهني ، وحتى في عضلاتي البصرية ، بإمكانية تحريكهما المحسوسة من الشمال الى اليمين ومن الأعلى الى الأسفل ، بحيث ان الحركة التي تقومان بها تبدو لي مفعول نزوتي المحض ولا علاقة لها بالمرة بالشكل المنظور : إن الخط هامد . لكن من الممكن في بعض الحالات ولأسباب معينة ان يكون نظري مرغماً على تتبع هذا الخط حسب مسار محدود: فيصبح عندئذ خطاً موجهاً . وفي هذه الحالة ينساب نظري من نقطة الى أخرى ، ككرة على أرض مائلة ، وتترافق حركته بوعي انه ليس ثمة حركة أخرى ممكنة . لكن ما دمت قد فقدت القدرة على السير في عكس اتجاه هذا الخط كما لا يستطيع الانسان أن يسير في عكس اتجاه الزمن ، فإن هذه الاستحالة تمنح المكان ، في منطقة محددة ، عدم قابلية الرجوع الى الوراء التي لا يملكها غير الزمن : انني أسقط على الخط حركة عيني في الوقت نفسه الذي أقوم فيه بها ، ويخيل إلي ان هذه الحركة آتية من الخط ، وأجعل من هذا المحور المضيء خاصية من خاصياته . وبذلك يكون الخط موجوداً مسبقاً ويرغمني في الوقت نفسه على رسمه . وهكذا يتجسد التتابع في الاصطفاف ، ويبتلع المكان الزمان ، يتشرب به ويعكسه لي، ولما لم تكن المعلولية إلا وحدة لحظاتِ سلسلةٍ غير قابلة للرجوع الى الوراء، فإن

الخط يكف عن أن يكون هامداً ويظهر نوعاً من معلولية باطنية : إن كل نقطة فيه تبدو لي معلول النقاط التي تتبعتها حتى أصل اليها ، وعلة النقاط التي سأتتبعها فيما بعد ، تبدو ، هي المطرودة من القطعة المستقيمة التي تسبقها ، وكأنها تسقط خارجاً عنها القطعة المستقيمة التي تليها ، في حين انها لا تفعل في الواقع من شيء سوى انها تُسقِط نظري الى الأمام . والفكر يجمع بين النقاط في وحدة تركيبه قائمة على الإدراك الحدسي المباشر ، وذلك في الوقت نفسه الذي تلعب فيه المعلولية ، في كل نقطة منها ، دور قوة حالّة . وبذلك يبدو الخط الموجه كجوهر وكحدث في آن واحد ، يبدو علة ذاته ما دام كائناً ويخلق نفسه بنفسه بواسطة رؤيتنا في آن واحد . لكن لنرجع الى الرسم : اذا كان نطاق المواضيع المرسومة لا يعدو ان يكون أكثر من خط ، فإن كل شيء يغوص في الأبدية التي هي عطالة لازمنية . لكن اذا كان الرسام قادراً على أن يجعل النطاقات تصبح خطوطاً موجهة ، فان عيني المشاهد تضفيان عليها آنذاك وحدة متألقة تقوم على تتابع متناغم . هذا هو حلم ماسون : أن يكون رسمه اكثر لجاجة واكثر إلحاحاً من فن التكعيبيين او الوحشيين ، وأن يشتمل على مطلب إضافي . وهذا هو مثله الأعلى: ان ينتظم كل شيء ويُخلق تحت انظاركم اذا كنتم تقرأون في الاتجاه الصحيح ، وأن يتشتت كل شيء سديماً اذا كنتم تنظرون في الاتجاه المعاكس . وهذه هي مشكلته : كيف يرغمنا على التقاط خطوط لوحاته ولا سيما نطاقات المواضيع كما لو انها خطوط موجهة. وبعبارة اخرى: ما العوامل البسيكولوجية التي تستطيع ان تفرض علينا ان نرى جبلاً او طريقاً في اتجاه محدد ؟

الجواب واضح: إن الخط لا يصبح موجهاً إلا عندما يعكس لي قدرتي الخاصة على تتبعه بالنظر . إنه يبدو وكأنه يمسك بماضيه عند كل نقطة ، ويبدو انه يتجاوز نفسه عند كل نقطة نحو مستقبله ، لكني في الواقع أنا الذي أتجاوز نفسي ، واتجاه الخط الموجه ليس إلا التحديد المؤقت لمستقبلي المباشر . لكن لما كان الخط هو في حد ذاته محض اصطفاف نقاط ، فلن يولد مطلبه من البنية الفيزيائية ، بل من دلالته الانسانية. إن الطريق الذي يمر تحت نافذتي ، استطيع

ان اجعل منه شريطاً او كتلة ذائبة . ففي الحالة الاولى أنظر اليـــه من خلال مظهره المادي ، وفي الحالة الثانية أرنو اليه في كليـــة معناه ، كأثر تخلفه جموع سائرة بعد مرورها ، او كعربة ساكنة ستقلني بعد لحظات الى مـــكان عملي ، وأدرج في هذا التطاول المائل الى البياض العمل الموجه الذي به يقوم عمال ترميم الطرق الذين صنعوه او الذين يصونونه ، والقوة المندفعة للشاحنات التي تجتازه ، ونداء مصانع الشرق الكبيرة التي يؤمن لها المواصلات. ان طبيعته الموجهة هي، اذا شئنا ، « عمل انساني فاتر » . ستقولون : لكن الانسان ليس الذي هو صنع الجبل ، ومع ذلك نستطيع ان نراه ، كما يحلو لنا ، صعوداً او انحداراً . اجل ، لكن هذا تبعاً لدافع معين محدد يرغمني على « قراءته » من القاعـدة الى القمة ، لأجد فيه حركة تسلق وقح ، او من القمة الى القاعدة كي يرجع إلي صورة القوى الاجتماعية التي تسحقني وصورة انهياري الباطن . وبكلمة واحدة ، ان الخط او المساحة لن يفرضا نفسهما علي باعتبارهما موجهين إلا اذا تمكنا، بوسيلة ما خاصة، من أن يعكسا لي الصبوة الانسانيـة . إن كل خط موجه هو بالاساس اسطورة لانه يستنجد سراً بالمذهب الذي ينسب الى عالم اللاإنساني صفات انسانية : إنـه مكان مقدس .

إذا كان الرسام يريد ان يبث الحيـــاة في رسمه ، فليسقط إذن على الاشياء صبوة الانسان ، فليوحدها أكثر مما توحدها تناغمات الالوان وعلاقات الشكل، بإلزامه لها جميعاً بحركة إنسانية واحدة ، ولترسم حركة من يود ان يأخـــذ او يرمي او يهرب ، وليكـــن الانسان ، المرئي أو المستتر ، القطب المغناطيسي الذي يجذب إليه اللوحة كلها . هذا ما يتطلع إليه ماسون . لكن الغاية والوسيلة تمتزجان لديه : إذا كان الانساني يسكن لوحاته ونقوشه ، فهذا لأنه يرى الطبيعة من خلال الانسان . والصواعق التي تشقق لوحاته تعبر عن الاختيار الأولي الذي اختار به هذا الفنان الديونيسوسي نفسه ، وعن رفضه الانسلاخ عن العالم ليتأمله من عالي سماء مـا ، وعن إرادته الغوص في لجـــة الكينونة ورسم الغضون التي تحفرها غطسته في العـــالم . ان الانسان هو الوسط الكاسر للأشعة الذي يرى

ماسون من خلاله الاشياء ويريد ان يرينا إياها ، هو المرآة المشوهة التي تعكس له الوجوه . في القرن الماضي كان الرسام ، إذا ما أراد ان يصور شخصاً كريهاً ، أعطاه الاشكال والالوان التي يرى انها كفيلة بإثارة نفورنا : اما ماسون فيريد في مثل هذه الحال ان يشرّب مسوخه بالنفور الذي توحي به ، لا ان يقدمها بكل التشويهات التي يحدثها فيها نظرنا المشمئز النافر . ان المرآة التي يرسمها تيسيان او روبنز[1] قابلة لأن تكون مرغوبة ، يريد هو ان يرسمها مرغوبة . ان رغبة الرجل تنساب في هذا اللحم الانثوي ، تؤثر فيه كالخميرة ، وتُنهض عجينه وتمطه وتكيفه . ومعالم الثدي مرسومة بيد تداعبه ، والجسد بأكمله يصبح صاعقة ، برقَ اغتصاب ، ويحمل في ذاته هلاك نفسه . ولا دوائر بل دورانات . ولا عموديات بل ارتقاءات وسقطات وأمطار ولا ضوء بل حبات طاقة . « تكونات ، تشكلات ، رقصات حشرات في غابة الاعشاب ، تفريخ بيوض او انفتاح عيون ، في حضن الارض – الام ، في ثنايا الارض – المرأة[2] » : يجب ان ترقص المعالم والنطاقات ، وهذه الضوضاء الهائلة ليس لها إلا هدف واحد : تجريب كل طرائق إزالة الضغط عن حبة الكائن المرصوصة وتحرير طاقاته الباطنة ، وإدخال التتابع في الاجسام . ان ماسون يريد ان يرسم الزمن .

فكيف سيرسمه ؟ ان هذه المسافات المحايدة والهامدة التي نستطيع ان نراها ، كما يحلو لنا ، ساكنة او متحركة ، كيف سيرغمنا ، بتثبيته اياها على لوحته ، ألا ندركها بعد الآن وهي في حالة خمول ، كيف سيرغمنا على ان نجعل منها الى الابد ، وحتى غصباً عنا ، تلك الانتفاخات ، تلك الانتعاظات ، تلك الانهيارات ، تلك السيولات ، تلك الدوامات القمعية الشكل التي تحفر عجين الكائن ؟ هذا الجبل كنت أراه كومة ضخمة خاملة ، فكيف سيحوله بالنسبة إليّ الى هذا الصعود المفاجىء الذي يجنح على حين بغتة وينحرف ويهرب نحو الشرق ؟ انه لا يكف عن البحث عن طرائق ، عن حلول . ماذا لو ترك الجرّ ؟

---

١ – بيير ربول روبنز : رسام فلاندري (١٥٧٧ – ١٦٤٠) . « ه . م » .
٢ – لامبور في « اندريه ماسون وعالمه » – ص ١٠٣ .

كلا : انه سينتظر كي يتحرر منه ان يبليه حتى المرس . انــه يريد ، هو أسير النطاق الذي هو توقف وانتهـاء ، ان تكون لوحته انفجاراً واحداً ، تفتحاً واحداً . وهذا التناقض الخصب هو علة كل تقدمه .

وميتولوجياته ، من وجهة النظر هذه ، ليست في الحقيقة إلا واحــداً من الحلول التي حاولها : ولعلها اكثر هذه الحلول سذاجة . لقد أوقع الشمس ، ذات يوم ، في الفخ [١] . والمصيدة التي تأسر النجم بـين اسنانه الفولاذية ليس لها من هدف سوى ان تتيح المجــال لرؤية « قابلية الشمس للاحتداد » و « معادل الخصومة » فيها : فالكوكب ينقلب ، وقد وقع في الفخ ، إلى فأر ، وهــذه الكتلة المستديرة الوديعة تتـلوى حرّى محتدمة على طول قضيب من الفولاذ . انها فريسة . والادارة الماردة تشهد على الحضور الانساني حـتى في الأماكن الواقعة بين النجوم . انها دليل على وجود الانسان تماماً كما كانت الحركات المنتظمة للقبة السماوية دليلاً على وجود الله لمدة طويلة من الزمن . دليــل ادبي بعض الشيء .
وسرعان ما يهجر ماسون هذه الطريقة . انه سيرسم رسوماً — أحجيات : طالما ان الانسان هو الوحيد الذي يبث الحياة في الطبيعة، لذا فإن الشكل الانساني هو ما سينقشه في كل مكان، وهو ما سيجعله يلمع للحظة من الزمن فوق ذرى الاشياء، ذلك الشكل الانساني الذي سينحل إلى حزم نباتيه وإلى لطخ جمادية . ان هــذه الشجرة يد[٢] : لا تبحثوا بتاتاً عما يريــد ماسون ان يقوله ، وإلا سقطتم في الأدب . وماسون لا يمارس الأدب . وهو لا يريد ان يقول غير مـــا يقوله : فالأغصان اصابع لأن الأصابع وحدها تتباعد او تنفتح او تنقبض لتأخذ وتشد. وهو لا يسأل الاصابع غير ان تحـول ورق الشجرة الى حركة . وهذه الصخور المنضدة المنقسمة الى صفائح [٣] ، اذا كانت تذكـّر بصورة هيكل عظمي ، فهذا لأن القامة الواقفة خاصة الانسان وحده وبعض القرود : انها ترمز الى جبــل

---

١ – فخ للشمس . ١٩٣٨ .
٢ – « اندريه ماسون وعالمه » ص ٣٨ . انظر ايضاً « شجرتان » ، ١٩٤٣ .
٣ – « في ذروة الكينونة » في « ميتولوجيا الكينونة » - ١٩٣٩ .

واقف . انظروا إلى لوحـــة « مشهد من المارتينيك [1] » : التلال فيها افخاذ ، ربلات، فخروج . والجذور أيادٍ من غير ان تكف عن ان تكون جـــذوراً . وانتم تستطيعون ان تروا فيها ، كما يحلو لكم ، تشاجر أعضاء او منظراً طبيعياً . لكن من العبث ومن الخطر البحث في هـذا المنظر عن مذهب من يقول إن كل ما في العالم جنس : وإلا سقطنا في المجـاز من جديد . ان السيقان والربـــلات تقوم بوظيفة تلك الأسهم التي ترسم على خريطة حربيـــة او على خريطة عملية ستراتيجية : انها تحول خطوط القمة ومعالم الأكمات الى خطوط موجهة . وخير ما يمكننا ان نفعله هو ان ننفعل بهذه العضلات نصف المستترة التي تحرك المجموع على نحو أصم ، من غير ان تلحظها عيننا . اما الفرج المؤنث ، الماثل في الكثير من اللوحات ، فإنه لا يرمز بالنسبة إلى ماسون لا الى الخصب ولا إلى الجماع — او على الأقل ليس في البداية . انـــه يرمز إلى تنافر جسم من الأجسام ، وإلى انفراجه العريض وتخلعه الانفجاري . ومنذ عام ١٩٢٢ ، كان يعهد إلى سيقان موديلاته المتباعدة ، في « رسوم أوليـة عن المرأة » ، بمهمة الايحاء بعمل قوتين منصبّتين على نقطة واحدة تشدها كل منهما في عكس الاتجاه الذي تشدهـا نحوه الأخرى . كان الفرج آنذاك انفجار اللحم المنفلق تحت تأثير هذا التوتر . ولهذا فإن قلم ماسون سيحوله في غالب الأحيان الى جرح . وسنجده ، على كل حال ، في معظم مناظره الطبيعية . وليس هذا الفرج المعذب بـــين ساقين منفرجتين ، سواء أكان مرسوماً رسماً خفيفاً ام معمقاً ، ليس لا إشارة ولا رمزاً : بـل هو بالأحرى مخطط محرك . ذلك إن ما تتميز به لوحات ماسون هو الشقاق ، وهذا ما بيّنه لامبور . وليس ذلك لأن ماسون عدواني الطبع على نحو ملحوظ ، بل لأن هذا المختل[2] المتوازن سيعبر وحده عن تلك الصبوة الانسانية التي يريد أن يصورها على الأشياء والتي هي ابداً متقدمة او متأخرة عن نفسها، والتي هي ذرة

---

١ — ١٩٤١ .

٢ معروف ان ماسون دخل مصحاً عقلياً على إثر اصابته برصاصة اثناء الحرب العالميـــة الاولى . « هـ . م »

وقطار موجات معاً ، والتي مـــا تزال واقعة هناك في افخاخ الكينونة ، والتي أخذت من الآن مكانها في المستقبل ، بعيداً ، محاصرة الأمـاكن التي سيحتلها فيما بعد جل الجيش . وهذا الشقاق يتفتح على شكل ميتولوجيا : ذلك انـه يفرض على ماسون اشكاله ومواضيعه . وما دمنا نحتفظ بالنطاقات ونريد أن نجعله يعني عكس ما يظهره عادة : لا التناهي بل الانفجار ، لا عطالة الكائن المتكدسة ، الكائن الذي هو ما هو عليه ولا شيء آخر ، بل طريقة معينة في أن يكون الكائن كل ما هو غير كائن عليه وألا يكون أبداً مـا هو كائن عليه تماماً ، فإننا مرغمون على أن نجعل من الخط نفسه واقعاً ملتبساً ، كتلك الخطوط المزدوجـة التي تنتمي ، في المواضع التي تلتقي فيها دائرة بدائرة أخرى ، الى محيط هـــذه الدائرة ومحيط تلك معاً ، والتي هي ذاتها وغير ذاتها في وقت واحد ، ذاتهـــا وانسلاخها عن ذاتها معاً . وقد سبق للامبور ان لاحظ أن « الممثل الرئيسي في اللوحة هو حركة ، خطوط نقية مطهرة ، ذات اندفـاع حار بل نزق ، تعلق في حلقاتها ونهاياتها بعض خواص فردية نتعرف بهـا الحيوانات : رؤوس واشداق ، عفرات ، ريش ، كشش ، مخالب ، الخ» . لكن هذا لا يمكن لماسون أن يكتفي به : لا يكفي ان يكون الخط سهماً يطير من نقطة الى أخرى ، بل لا بد ايضاً أن يكون ، في كل نقطة من نقاطه ، وسيطاً بين حالة وأخرى . واذا كنا نريد أن يتحرر النطاق من كل عطالته ، فلا بـد ان يكون مشتملاً على تحول في حالة تكوّن ، لا ندري إن كان سينجلي عن إنسان او عن حجر لأن الحجر داخل حدوده يصبح انساناً. وعلى هذا فإن الأشياء مزدوجة الانسانية في آثار ماسون: انها تتحول الى بشر كما توحي المعالم التي تشخصها بحركات وتبدلات نوعية في آن واحد . ومن هنـا فإن ماسون منقاد الى أن يرسم من جديد ميتولوجيا كاملة من الامساخات : انه يدرج عالم الجماد وعالم النبات وعالم الحيوان في عالم الانسان . وبالروح نفسها يبتكر ، ليوحد هـذه الاشكال المتنافرة عن طريق علاقـــات صميمية تكون في الوقت نفسه ارتكاسات ونشازات ، يبتكر تعـارضات بينها من خلال وحدة الحقد والايروتيكية والصراع غير القابلة للانفصام . وحين رسم

« شجرتين » عام ١٩٤٣ ، لم يكن يكفي أن تكون هاتان الشجرتان نصف رجل ونصف امرأة : بل كان لا بد ايضاً ان يتجامعا . وفي لوحة « الاغتصاب » التي رسمها عام ١٩٣٩ ، يذوب كلا الشخصين في الوحدة المؤلمة الفاغرة فاها ، وحدة جرح واحد وفرج واحد . وهكذا تولد المواضيع : اغتصابات ، جرائم قتل ، مصارعات ، بقر بطون ، مطاردة الانسان . لكن هذا العالم الممسوخ ليس شيئاً آخر غير الصورة الكاملة لعالمنا : إن هذا العنف كله لا يرمز الى وحشية شهواتنا وغرائزنا ، بل هو ضروري لتثبيت حركاتنا الأكثر نعومة والاكثر الانسانيةعلى قماش اللوحة . وليس ثمة من مبالغة البتة في هذه الايروتيكية المسعورة الهادفةالى تصوير اكثر رغباتنا براءة . السادية، والمازوخية ، وكل ما سواهما هو في خدمة الحركة . وينبغي ان نرى في هذا العالم الحيواني المعـــذب ، الغريب ، حيوانات ونباتات وبشراً طبيعيين الى أبعد الحدود . وماسون يؤمن بهـــذه الكوابيس : لكنها بنت واقعيتـــه الملحدة . هكذا هي الصخور والنباتات والانسان نفسه بالنسبة الى الانسان ، اذا لم يكن الله موجوداً .

إن الرسوم التي يقدمها الينا اليوم تشكل ميتولوجيته الأخيرة. وهي تشتمل على فن واعٍ لذاتــه يهدف الى التعبير عن مراحل الحركة كافة . وما علينا ان نبحث عنه فيها انمـــا هو التصوير الخطي للحركة والصيرورة . وليس اي شيء آخر: فهذا كافٍ . انظروا الرسم ١٥ : **رجال مجنحون يتخبطون بين صخور من الجليد ولا يمكنهم ان يتحرروا من هــذه الحلايا المتعددة الوجوه إلا اذا تخلوا عن جلودهم** . فماذا نجد للوهلة الاولى ؟ انبجاساً : حزمـــة أسهم، حركة تصاعدية تباعدية .

لمَ يحمل هؤلاء الرجال اجنحة ، ولمَ كان هؤلاء المجنحون بشراً ؟ لأن البشر سيبدون ، بدون أجنحة، وكأنهم ينتصبون لا كأنهم يصعدون : فتصبح الأرض نقطة ارتكازهم ، ويخضعون نهائياً للجاذبية ، ونستطيع ، بشيء من الخبث ، ان نراهم أيضاً يتكدسون بعضهم فوق بعض، ويثقلون بوطأتهم على أرجلهم بالذات. لكن الجناح يتوج الحركة ويكملها : انه ليس ديناميكياً بذاته ، ولا يؤثر إلا عن

طريق دلالته . تمثّلوا في هذه الاجنحة : انهـا تربك ، تتهدل ، تتلوى كمظلات تحت الريح . ذلك ان الجسم الانساني هو وحده القادر على تشخيص الجهـــد ، الانسلاخ . وما السبب في ان هؤلاء البشر بلا رؤوس ؟ لأن الرأس يوقف الحركة أو يقننها ، ويحرفها لمصلحته . انه يأخذ ، حتى لو كان مبهم المعالم ، كثـيراً من الاهمية : ان القوة تكون أكبر كلما كانت أكثر عمى . وهذه الكائنات مخلوقة لتـُرى لا لتـَرى. ونظرة واحدة كافية لتجميد كل شيء.ولمَ الدم ؟ لمَ البلورات المتعددة الوجوه ؟ ان الدم والالم وتشنج العضلات ترمز الى المقاومة ، تضفي على المادة الصرف قوة خاطفة.وحتى الهامد نفسه هو قبضة أو مخلب . لكن بالمقابل لا بد ان تكون هذه المخالب هامدة . ومن المناسب ان يكون التضاد بين العضلة والجماد بالغاً اقصى مداه . وأي رمز الى عناد الجماد القاتم النقي افضل من هـذا الجليد المتعدد الوجوه ؟ اجنحة ، دم ، بلورات : هذه هي الصور التي في خدمة الحركة . والجسم الإنساني يقدم على العكس التمثيل المباشر للطيران .

في كل مكان تنفجر العين تحت الانقباضات المتعنتة تناقضات : فهذا المراهق مطأطىء لأنه يحمل العالم فوق كتفيه مثل اطلس[1]،وينحني لأنه يقطف زهرة. فهل ينحني ؟ هل يطأطىء ؟ تستطيعون ان تروا ، كما يحلو لكم ، هذه الحركة أو تلك ونقض كل منهما للأخرى : فالمسألة هي بالأصل مسألة امساخ . هوذا رجل صغير في يدي ماردة . انظروا اليه : انـه يستند مباشرة الى صخرة ، فتصبح التنينة بأكملها صخرة ، ويتحجر ظهرها وراسلاها الجباران . ارفعوا عيونـكم ، انظروا الى الماردة نفسها ، فيتلاشى هذا التحجر الظاهري ، ويتحرك كل شيء، ولا يعود ثمة وجود لتنينة : انما هي امرأة تنقض باتجاه السماء . كذلك فإن تلك الايدي الضخمة التي تمسك بنساء صغيرات الحجم ترمز على افضل نحو الى التباس الشرط الانساني . انظروا الى هـــذه الأيدي ، فتصبح المرأة تمثـــالاً صغيراً ، تعويذة ، دمية هامدة . انظروا الى المرأة ، فتتجمد اليدان ، واذا بهما يدان

١ ــ ملك خرافي موريتاني ، مسخه الاله جبلاً شاهقاً فتصور علماء الاساطير انه حكم عليه بأن يرفع السماء فوق كتفيه . «م.م» .

رخاميتان ، دعامتان ماديتان بسيطتان. وعيننا هي التي تقوم بالتحويل ، وهي التي تقض مضجع اللحم بذكرى الرخام ، ومضجع الرخام بشبح حرارة حيوانية . في كل مكان انتظارات مُعاكِسَة ، مخيبة ، تحويل متعمد للاحساسات : فهذا الفرج ينفجر ، وهذا الرأس يتطاير زهوراً ، وهذا الجسد المؤنث يتناثر ضباباً وهذا الضباب ينزف دماً . ان ماسون لم يسبق له قط ان أبدع في التلاعب بالخط ، وفي تخفيف النطاقات وتحريكها ، على هذا النحو . ولم يسبق له قط ان جعلنا نحس كما نحس هنا بانسيابات سطوحه ودوراناتها . والحق انه متمكن تماماً من تكنيكه الميتولوجي .

ولهذا السبب سيهجره . انه لا يعرف على نحو واضح ، عندما ينفذ رسومه، انها وداع ، لكنه لا يجهل ذلك كل الجهل . انه يشعر بأن صنعته قد اكتملت : كانت حلاً لمشكلته ، وعليه الآن ان يبحث عن حلول أخرى ، لأنه لا يستطيع ان يقنع بلقطة موفقة مهددة بأن تنحط الى اسلوب وطريقة بمجرد ان توضع موضع تنفيذ . ان على فنه ، هو رسام الحركة ، ان يكون بذاته حركة . انه يرى بوضوح ما يفعله ، الآن بعد ان لم تعد صعوبات التنفيذ تحول بينه وبين ان يرى نفسه ، ويكتشف نوعاً من غش في ميتولوجيته: ليس الرسم كل شيء فيها، بل هو مقترن بدلالات تتجاوز مجال الرسم . ويتبين ماسون انه لجأ الى رموز من أجل ان يبث الحياة في رسومه أو في لوحاته . فقد استخدم الضباب ، أي كل تداعيات الافكار والمشاعر التي يثيرها الضباب لدى المشاهد ، ليضفي على وجوهه النسائية رخاوة مقلقة ، وليجعلنا نحس بأننا نغوص فيها . انه لم يرسم من هذه المرأة الضبابية سوى جزء من معالمها : انها وجه مفتوح . لكنه اذا كان قد تخلى عن الخط وتحرر منه ، فهذا لأن المادة الضبابية التي اختار ان يرسمها تسمح له بأن يهجره . فماذا لو ترك الحواجز ، الشبكات ، الوسائط ، وكل تلك الوقايات التي ما تزال تضيق الخناق على فنه؟ ماذا لو رفض النطاقات بمجرد مرسوم يصدره بنفسه ؟

إنه يحاول بالفعل « منذ زمن طويل ، بصبر ، ان يبليها . وبين عامي ١٩٤٠

و ١٩٤٧ حـــاول ، مع مثابرته على رسمها ، ان يجردها من قيمتها ووظيفتها : فلتبق ، إذا شاءت ، على اللوحة ، على الورق ، لكن فلتكف عن ان تكون دلالة التناهي . كان سبينوزا يقول : « كل تحديد نفي » . وهذا النفي هو مـــا يحاول ماسون ان ينفيه . فتارة يحرث داخـل الاجسام بخطوط ضخمـــة بينما يصغّر الى مالا نهاية الخط الخارجي الذي يرسم شكلها : وفي مثل هذه الحـال ، وباعتبار أن اهتمامـــه الرئيسي منصبّ على المضمون ، فإن الغضون والاخاديد والصدوع تبدو كحركات باطنة للحم ، في حـــين ان المسار الميت ، الهامـد ، المنحل ، الذي يحد هـذا اللحم يبدو توقفاً عارضاً اصاب امتداده[1] . وطوراً ينبجس المخلوق من التراب عن طريق نوع من التفاف حلزوني . والنطاق ، المعقود على نفسه ، المبتلع من قبل هذا الحمل الحلزوجي الحي ، يلتصق بالمخلوق ، ويدور معه ، ويبدو ، وهو أبعد ما يكون عن أن يأخذ مظهر حاجز منصوب في وجه القوى الداخلية ، يبدو وكأنه مجذوب نحو « المدى الداخلي[2] » . وتارة ثالثة ، يملأ رسمه بمنحنيات متداخلة وخطوط متشاجرة وفواصل فيفقد النطاق ، التائه وسط هـــذه الغابة ، الملتهم من قبل الاعشاب ، يفقد ، مع استقلاله ، وظيفته التمييزية . أهو واحد من تلك الشطوب العديدة التي ترسم « داخل » الوجـه ؟ أم واحد من تلك الشطوب التي لا يحصى لهـــا عدد والتي تشكل المضمون[3] ؟ ومن غير أن يتخلى ماسون عن الشكل الخطي ، يمحوه شططاً . وأثنـاء ذلك ، وعن طريق حلول يتم من خلال هذا الغشاء الرقيق العاجز ، يدخل المضمون في الشكل ، وينساب الشكل في المضمون . ثم انه ، وبجرأة أكـــبر ، سيضاعف النطاق ، وسيرسم الوجه كما لو أنه ملقى به أمام ذاته . والشكل هو الذي يبدأ، هذه المرة ، بالانفجار والانسلاخ عن ذاته . كانت ما تزال أمام ماسون خطوة : وقد خطاها . وبدءاً من عام ١٩٤٨ ، رضخ النطـــاق ، وحطم المضمون الحي

---

١ - صورة جورج لامبور ، ١٩٤٦ ، « على وشك الكلام » ، ١٩٤٦ .

٢ - « في العمل » ، ١٩٤٦ .

٣ - « اندريه ماسون بقلمه » ، ١٩٤٥ .

قواقعه وانبسط عبر اللوحة . ولم يعد ثمة من شيء يحول بين ماسون وبين ان يكشف لنا عن أسطورته الديونيسوسية بكل نقائها . كان الرواقيون يقولون بصورة تدعو الى الاستغراب : « إذا سقطت ساق في البحر ، فإن البحر كله يصبح ساقاً » . والسيقان والأفخاذ والاثداء في لوحات ماسون الاخيرة تسقط في السماء ، في الماء ، فيصبح الماء كله ، السماء كلها ، الجدران ، السقف ، تصبح أثداء او أفخاذاً . وتصبح الميتولوجيا غير مجدية : لا حاجة بعد الآن الى رسم الجبل كما لو انه ساق ملزة عقفاء ، ما دام كل شيء ماثلاً في كل شيء ، الساق في الجبل والجبل في الساق . كتب عام ١٩٤٧ : « تصوروا شعراً أمام شلال ... » . لكنه إذا كان قد أراد ان يحول الشلال الى شعر ، فهذا ليكون شلالاً على نحو أعمق ، ولنحس ، عن طريق الثقل الشهواني لشعر مشعث ، باللذة الناعمة المتحركة للماء الذي يسقط. واليوم لم تعد ثمة من حاجة الى هذه التشابيه : يقيناً ، نحن ما نزال بحضرة امساخات ، لكننا لم نعد بحضرة تحول طير الى انسان : فالامساخ انما هو امساخ شيء يتحول الى طير . كتب كونراد[1] ذات يوم : « سمعت زعزعات ، ضربات صماء ... كان المطر » . وما يريد ماسون ان يرسمه اليوم ليس هو الطيران ، ولا التدرج ، ولا طيران التدرج : إنما طيران يصبح تدرجاً . انه يمر في حقل ، فينفجر صاروخ بين الادغال ، انفجار – تدرج : هي ذي لوحته . لقد احتفظ بكل شيء من أبحاثه السابقة ، لكنه نسق كل شيء في تركيب جديد . واليوم فقط يجدر بنا ان نعود الى الرسوم التي رسمها عام ١٩٤٧ : فاليوم فقط نستطيع أن نفهمها .

في عام ١٩٤٧ لم تكن سوى اكتمال كامل يبدو منغلقاً على ذاته : كانت طريقة ماسون بالذات هي التي لها حدود ونطاقات . واليوم تنفجر الرسوم فتهتز لها مشاعرنا ، لأننا نستطيع ان نقرأ فيها بشرى غير مؤكدة بعد بطريقة جديدة .

(مدخل الى ٢٢ رسماً حول موضوع الرغبة) .

---

١ – جوزيف كونراد : روائي انكليزي بولوني الاصل (١٨٥٧ – ١٩٢٤) . «هـ . م».

اصابع ولا اصابع

عرفت وولز [1] عام ١٩٤٥ ، مع زجاجة ومُخرج . كان في المخرج العالم ، همه . وفي الزجاجة موته . لقد مر به عهد كان فيه جميلاً ، لكنه عهد ولى : كان في الثالثة والثلاثين ، ومع ذلك كان من يراه يعطيه خمسين لولا كآبة نظرته الشابة . كان الجميع – بما فيهم هو نفسه – يعتقدون بأنه لن تشيخ به عظامه ذات يوم . ولقد قال لي ذلك مراراً عدة بدون مجاملة ، ليشير الى حدوده . كانت مشاريعه قليلة : كان رجلاً يبدأ ابداً من جديد ، ابديته تكمن في لحظته . كان يقول دوماً كل شيء ، دفعة واحدة ، ثم من جديد كل شيء : لكن بطريقة اخرى . مثل .

امواج المرفأ الصغيرة
التي تتكرر من غير ان تتكرر [2] .

كانت حياته سبحة حبّاتها محدودبة ، كل واحدة منها تجسد العالم . وكان الخيط يمكن ان ينقطع من غير ما ضرر في اي موضع : هذا ما كان يقوله . والواقع انني اعتقد الآن انه اندفع في مشروع قصير الأمد ، مشروع وحيد : أن يقتل نفسه لقناعته بأنه لا يمكن للمرء ان يعبر عن شيء من غير ان يدمر

---

١ – الفريد وولز ، فنان تعبيري تجريدي ولد في المانيا عام ١٩١٣ واسمه الاصلي ولفغانغ شولز ، وعاش في فرنسا من عام ١٩٣٢ حتى وفاته عام ١٩٥١ . « ه . م »
٢ – قصيدة لوولز .

نفسه . ولقد ظهرت الزجـاجة باكراً في رسومه . ولم يكن يفخر بذلك . فقد كان المذهب الرواقي [1] والمذهب الارادي [2] غريبين عنه تمامـاً هو المريض والفقير . ولم يكن يحتقر حتى بؤسه : بل كان يتكلم عنه – قليلاً من غير تحفظ – عن مسافة وبشيء من التواطؤ . وبتعبير ادق ، كان يجده طبيعياً ، وعـديم الدلالة بعد كل شيء . كان عذابه الحقيقي يكمن في مكان آخر ، في الصميم .

لم يكن يصحو من دهشته من انتمائه الى جنسنا : « انني ابن الرجـل والمرأة على ما قيل لي ، وهذا يدهشني [3]» . وكان يعامل أقرانه بمجاملة مشبوهة ويؤثر عليهم كلبه . ولعلنا لم نكن ، في البداية ، خالي الوفاض من كل ما يستدعي الاهتمام ، لكن اثناء الطريق ضاع شيء ما . فقد نسينا عـلة وجودنا لنندفع في نشاط مسعور كان يسميه ، بتهذيبه المعتاد ، « تصرفاتنا الخرقاء » . وقد ظل اقاربـه بالذات غرباء عنه إلى درجة انـه كان يستطيع ان يعمل بينهـم على الرغم من زعاقهم . كان يرقد على سريره ، هو المرجان بين المرجانات ، ويغمض عينيه ، فتتكدس الصورة « في عينه اليمنى » . لقد رسم جموعاً هي عبارة عن مستعمرات حيوانية : النـاس يتلامسون فيها ، ولعلهم يحسون ببعضهم البعض ، لكنهم بالتأكيد لا يرون بعضهم البعض ولا يتبادلون الكلام ، نظراً إلى ان كل واحـد منهم غارق في رياضة بدنية متوحدة بهدف تطويل قامته . كانت لديه كل الاسباب ليحقد علينا : فالنازيون طردوه ، والفـاشيون الاسبان سجنوه وابعدوه ، والجمهورية الفرنسية حجرت عليه . لكنه لم يكن ينبس ببنت شفة ، وأعتقد انه لم يفكر بذلك قط : انها « تصرفاتنـا الخرقاء » التي لا تعنيه . كان هذا الامير المتشرد ، الكريم من غير اندفـاع ، اليقظ بدافع اللامبالاة ، كان يطارد ليل نهار انتحاره المثمر . وفي آخر الآمر اصبح واجبـاً على اصدقائه ان يحملوه

---

١ – كان الرواقيون يدعون انهم لا يبالون بالألم . « ه . م »

٢ – مذهب متعدد المعاني ، يقدم بشكل عام الارادة اللاعقلية على اي شيء آخر . والمقصود هنا ، على سبيل المثال ، مذهب ارادة الحياة عند شوبنهار وارادة القوة عند نيتشه . « ه . م »

٣ – جملة للوتريامون تبناها دوماً .

كل مساء الى حانة « الروم المارتينيكي » ليعودوا به في مدلهم الليل وهو يزداد موتاً يوماً بعد يوم ، وتزداد اوهامه وتخيلاته عن النهاية المحتمة . لمَ لا ؟ هـــذه هي الحياة .

* * *

حين كان يفتح خرجه ، كانت تخرج منـــه عبارات ، بعضها وجده في رأسه ، ومعظمها نسخه من كتب . ولم يكن يفرق بين هذه وتلك ، بالرغم من انه كان يحرص ، بدافع الأمانة، على ان يضع اسم المؤلف في أسفل كل استشهاد: على كل حال ، كان هناك التقاء واختيار . التقاء الانسان بالفكر واختياره اياه ؟ كلا : المسألة بالعكس في رأيه . قال لي بونج [1] ذات يوم ، في نفس تلك الفترة تقريباً : « اننا لا نفكر ، بل نحن مُفكَّر بنـا ». ولا شك في ان وولز كان سيوافقه : فقد كانت افكار بو ولاو – تسي [2] ملكاً له بقـــدر ما لم تكن قط ملكاً لها ، وبقدر ما لم تكن افكاره ملكاً له. عم كانت تتحدث تلك الحِكَم الثمانون المقتضبة التي كان يحملها معه ؟ عن نفس ما كانت تتحدث عنـــه رسوم الغواش [3] . كانت تبدو هي المقتطعة من كتاب او من خطاب فردي ، المبتورة عن مقدماتها ونتائجها ، كانت تبدو لامتناهية او بالأحرى لا محددة ، إللهم إلا اذا خطر لنا ان نبحث فيها عن وولز **بشخصه** . كان يبدي تجاهها تعلقاً كبيراً . لكن اقل من حرصه على أعمال فرشاته : لأنه كان يرتاب في الكلمات ، تلـــك « الحرابي ». صحيح. لكن لا بد من ان يثق بها المرء أو لا يكتب شيئاً : والحق ان قصائده ليست عبقرية الإلهام . ويخامرني على الأخص ، **شعور** بأنه كان يستخدم اللغة **ليطمئن نفسه** : فما من جملة واحدة من هذه الجمل المختارة تخلو من ألق ناعم سري ، والأبيات الذهبية ، وليدة المذهب الأبيض الذي يوحد بين الله

---

١ – فرنسيس بونج : شاعر وكاتب فرنسي معاصر . « هـ . م » .

٢ – فيلسوف صيني مؤلف « كتاب الطريق والفضيلة » (حوالي عام ٦٠٠ قبل المسيح) . « هـ . م »

٣ – طريقة في الرسم تعتمد الألوان والماء والصمغ معاً . «هـ.م» .

والعالم، هي بمثابة شروح لعمل هو اكثر الأعمال سواداً. لقد كان يفلت من الرعب إذ يتكلم . ولقد كان يعرف ذلك على ما اعتقد : فقد ترك اكثر من مئة وخمسين لوحة ، وآلافاً من رسوم الغواش، ودزينتين من أمثـــال سائرة لم يجددها قط، لعله تبنّاها في آونة أسعد من حياته فيما اذا كان قد عرف السعادة قط . وقبل معالجة إدمانه ـ التي سبقت موته بثمانية شهور ـ كان قد بدأ يخلط في احاديثه. كان يجلس بالقرب مني ، صباحاً ، ويحدثني حديثاً مشوشاً ، وسرعان مـا كان يتملكه الغضب لذلك ، فيدمدم ، وعلى حين غرة يخرج دفتره الاسود ، ويفتحه من غير ما كلام ، ويضع بيننا حكمة لاو – تسي وبهاغافاد – جيتا[1] ، فيعاوده الهدوء فوراً : كانت الكلمات تعوم تحت ناظري ، ميتة ، هامدة ، فكأنهـــا اطواف نجاة لهذه العبقرية المتناومة المأساوية . كان وفياً لذاتـــه أكثر من أي انسان آخر ، ولم يشعرني شيء بذلك كما أشعرتني هـذه العبارة المشهورة « الأنا هي آخر » . كان يتألم . فقد كانت تُسرق منـــه افكاره ، صوره ، وتوضع له مكانها افكار وصور فظيعة تملأ رأسه أو تتكدس في عينيه . من اين جاء هذا ؟ من أي طفولة ؟ أجهل ذلك . ولا شيء مؤكداً سوى انه كان يشعر بأنـــه آلة مسيّرة . انني لم استطع قط ان انظر الى « الصنم » ، صورة الفنـــان بريشته ، المرسومة بالغواش عام ١٩٣٩ ، من غير ان افكر بتجربة شيرنغتون[2] ، برأس الكلب المقطوع لكن المروي بالدم بصورة مصطنعة مما يجعل الحياة تدب فيـــه لكن بصورة ذابلة فوق صحن . وصحيح ان رأس وولز لم يقطع ، إلا انه ليس أقل إيلاماً : فعينه مطبقة ، ولا شك البتة في أنه لا يستخدم للتجارب : فثمة خيوط ، أغشية ، رزم من الانابيب ، مغروسة تحت جلده ، تربط بـــين النائم وبين عالم صغير محدد – فراشة ، حصان ، بنات وردان ، كان ، الخ – يعـاني منه من **الداخل** من غير ان يراه ، ويفرض عليه روبصته . و «الدمية » – وهي

---

١ – فصل من « الماهابهاراتا » يعرض فيه كريشنا لأرجونا فلسفة صوفيـــة ، والماهـابهاراتا ملحمة سنسكريتية مؤلفة من أكثر من ٢٠٠٠٠٠ بيت . «هـ.م» .

٢ – شارل شيرنغتون : فيزيولوجي انكليزي ، نال جائزة نوبـل على ابحاثه حـــول النظام العصبي (١٨٥٧ – ١٩٥٢) . «هـ.م» .

أيضاً صورة ذاتية – المقطوعة الذراع ، المفتوحة العينين هـذه المرة ، تبدو وكأنها يحركها جهاز غريب معقد ، مهترىء بعض الشيء ينظم من **الخلف** حركاتها ورؤيتها : هرقل ، من أعلى خازوق ، يراقب العمليات . ولم يكن امام وولز ، المعذب ، المطارد ، الذي تقض مضجعه الهوام وبنات وردان ، لم يكن امامه من مخرج سوى ان يستسلم بلا تحفظ لهذه الهلوسات البسيطة ليسجلها على الفور . وكان يتردد حول النتيجة . وأما انه كان عليه ان يترك فيها جلده ، فلم يكن يشك في ذلك . لكن أفي هذا شيء من جمال ؟ ان الكلمات التالية ، التي نسخها بيده عن ميتيرلنك[1] ، تدله على انه كان ما يزال يحاول أن يأمل :

« إن ديدان الخشب ، سواء أكانت تريد ان تصنع نفقاً ، ام أن تشق طريقاً ام ان تبني خلايا ، ام أكواخاً ، ام مساكن ملكية ... ام كانت تريد ان تسد شقاً يمكن ان يتسرب منه هواء نقي ، او شعاع نور ، او سواهما من الاشياء المخيفة ، فإنها انما تلجأ الى خلاصات هضمها . ولكأن هذه الديدان هي قبل كل شيء كيميائيون متعالون على التجربة ، تغلب علمهم على كل فكرة مسبقة ، وعلى كل قرف ، وتوصلوا الى قناعة صاحية بأنه ما من شيء في الطبيعة يبعث على الاشمئزاز ، وبأن كل شيء يرتدّ الى بضعة أجسام بسيطة ، صافية وغير متمايزة كيميائياً » .

ترى هل عرف هذه « القناعة الصاحية » حقاً ؟ في بعض الايام ، اجل ، كان يتمنى لو تكون قناعته . فمذهب ألوهية العالم[2] ، مهما كان شكله ، إغراء دائم للممسوسين : فهم مسكونون ، والصراصر تخب ليلاً من المطابخ الى السقيفة ، والعذو يحتل الاقبية بصورة منيعة : انهم سيفلتون منه اذا نسفوا المبنى ، واذا ما تلاشوا في **الكل** الاكبر . وطالما انهم آخرون على كل الاحوال – هذه هي قسمتهم – فإنهم سيستبدلون الكينونة – الآخر المحدودة بكينونة الجوهر .

---

١ – موريس ميتيرلنك : كاتب بلجيكي (١٨٦٢ – ١٩٤٩) . نال جائزة نوبل عام ١٩١١ . «هـ.م» .

٢ – مذهب من يوحد بين الله والعالم . « هـ . م »

وقد كان وولز ، دودة الخشب الرائعة ، يبني بروثه قصوراً ، بتنسيق . كان الحيوان يحلم بأن يتفسخ، مع نتاجه ، وبألا يبقى منهما شيء سوى نقاء عناصرهما الاصلي . ورسومه الغواش تشهد على ذلك : انها مخيفة ، انهـا جميلة . لكننا لا نستطيع أن نقرر هل الجمال وعد،ام أنه الحلم البشع المخيف لعش ديدان الخشب.

* * *

إن كلي[1] ملاك ، امـا وولز فشيطان مسكين . الاول يخلق او يعيد خلق روائع هذا العالم ، والثاني يشعر بفظاعته المدهشة . إن جميع حظوظ الاول قد أنتجت سوء حظه الوحيد : السعادة تظل حدّه . وجميع حظوظ الثـاني السيئة قد اعطته حظه الوحيد: التعاسة غير محدودة . وانما في ذاك ، مع ذلك ، تعرف هذا نفسه وهو في التاسعة عشرة . ولنقل بالاحرى انه صادف أنواراً فوجهها على ليله : انها تنير دبيباً يقلقه، وتضفي ، بقدرتها السحرية على إظهار اشباح نورانية في الامكنة المعتمة، تضفي دلالات انسانيةعلى المعنى اللا انساني التلقائي لمقاصده الاصلية. واذا أردنا ان نسير في الطريق الذي سار فيه، فإنما من «كلي» علينا ان نطلق .

كان كلي يقول : « ان الفنان خير من آلة تصوير بالغة الدقة ، انه ... مخلوق على الارض ومخـلوق في الكون : مخلوق على كوكب بين الكواكب . وهـذه الوقائع تتجلى شيئاً فشيئاً في تصور جديد للموضوع الطبيعي ... الذي يميل الى ان يتكامل ... والموضوع يصبح ، عن طريق معرفتنا لواقعـه الباطن ، شيئاً اكثر بكثير من ظاهره البسيط ... وعلاوة على هـذه الطرائق في النظر الى الموضوع من حيث العمق ، ثمة دروب تفضي الى أنسنته ، بإقامتها بـين الانت والأنا علاقة عن طريق الصدى تتجاوز كل علاقـة بصرية . اولاً ، عن طريق تأصل ارضي مشترك يثب الى العين من أسفل. وثانياً ، عن طريق مساهمة كونية مشتركة تطل من اعلى . طريقان ميتافيزيقيان في التقائهما » .

---

١ – بول كلي : رسام ألماني ، انتقل من السيريالية الى التجريد . (١٨٧٩ – ١٩٤٠) . « هـ . م » .

الفنـان يرفض ان يشرّح : فمهما كان التحليل دقيقاً ، فإنه لا يفعل اكثر من ان يعبر عن الوهم « الطبيعي » المحتم لذات تحسب نفسها المطلق من غير ارتباطات ولا أوصاف . وكلي مغرق في النزعـة الواقعية الى درجة تحول بينه وبين ان يعترف بـأن الفراغ المحض ينقلب الى نظرة ، وبأن المواضيع تعرض نفسها ، كعارضات الازياء ، امـام نظارة مزدوجة غير منظورة . فالفنان ، مهما كانت الموديلات المختارة ، لن يجعلها تعبر عمـا هي كائنة عليه ما لم يعرف في الوقت نفسه ما هو كائن عليه . إن البحر ، المتصلب ، المتجمد ، المنكفىء على نفسه ، ينم ، عن طريق افتضاح صلابته السرية، عن الطائرة التي تطويه سرعتها طياً على ارتفاع ستة آلاف متر، وبسرعة الف كيلومتر في الساعة. ان البحر كله طائرة، والطائرة هي كل البحر . وسوف يسحق هذه الانعكاسات المتبادلة على قمـاش لوحـة ، فتغور فيها السماء والارض جارّين خلفها البشر ، اولئـك المسافرين المتوحدين الذين يدورون حول كوكب دوار . هوذا المكان : هنـا يولد رسم عضوي ، او كما يقول كلي ، « فيزيولوجي » . والرسام وموديله ينتميان ايضاً الى الكلية التي تنظم علاقاتها الحقيقية وتتجسد كلها ، من جهة اخرى ، في كل منهما. والموضوع يتكشف في علاقته الوظيفية بالعالم ، ويكشف في الوقت نفسه الفنان في صلته الفيزيولوجية بالمجموع اللامنظور . ان الرأي شيء مرئي ، والرؤيـة تتأصل جذورها في المنظورية . وبالمقابل يعطي الفنان ما لا يملكه : كينونته . وهذه الدانتيلا من الظلمات ، ما إن تُسقط حتى تردها إليه حبـاك الموضوع التشكيلي ، وهذا الموضوع يحقق ، بالتباسه ، التأصل الارضي المشترك والمساهمة الكونية المشتركة، ويوحد « الأنت بالأنا »، كاشفاً في كل منهما عن طريق الآخر، حضور ذلك الدخيل الجليل ، **الكل** .

أما أن هذه الافكار البالغة الصفاء، قد كشفت لوولز عن ذاته، فإن رسومه الغواش عام ١٩٣٢ تكفي لإثبات ذلك : فقد صور فيها ، هـو المخلوق فوق كوكب ، مخلوقات كوكبية أخرى . وفهم أن المجرب يشكل بالضرورة جزءاً من التجربة ، والرسام جزءاً من اللوحة . وبعد مـدة وجيزة أعطى « السيرك »

عنواناً فرعياً له دلالته : « لقطة وعرض متواقتان » ، يمكننا ان نجد في السطور التالية التي كتبها كلي تفسيراً له :

« ان جميع الدروب تلتقي في العين، في نقطة وصل تنقلب فيها هذه الدروب الى شكل من أجل الوصول الى تركيب النظرة الخارجية والرؤية الداخلية . وفي نقطة الوصل هذه تتأصل جذور أشكال رسمتها اليد ، تنأى كلياً عـــن المظهر الفيزيائي للموضوع ومع ذلك – من وجهة نظر **الكلية** – لا تنقضه » .

وقـــد أراد وولز بدوره ان يشخص هذا النص عــام ١٩٤٠ في لوحته « جانوس[١] حامـــل الحوض » : فهذا المهرج له جبهتان ، وزوجان من العيون يريان في آن واحد العالم الخلفي والعالم الأمامي . واتحاد الرؤيتين يتم في مكان ما في الخارج بواسطة يد المسخ المنهمكة في اختيـــار رأس من حوضه المتنقل . بيد ان هذا العالم العنكبوتي ، المثقوب بشفافيات مشبوهة ، ليس عالم كلي : فهو يخيف . ثم هل يرى الفنانُ ؟ ان عيون جانوس بيضاء ، ويبدو مسيّراً : ثمـــة بنت وردان تشدّه من كمه ، وهذا الحيوان الرجس سيرغمه بلا ريب على اختيار بنت وردان .

وسوف نجد التجانسات أكثر جلاء والتباين محسوساً أكـثر أيضاً في رسوم الغواش التي رسمها في شبابه والتي تزعم أنها تتيح لنا ان نرى « المساهمة الكونية المشتركة[٢] » . وما من ريب في أن وولز قد أراد – كما هي الحـال في كل أثر من آثاره – ان يصور فيها العالم وذاته عن طريق مخلوقات يضعها فيها . لكنه يريد ان يشير هذه المرة الى دروب السماء . وهذا ما فعله في غالب الأحيان أستاذه الملائـكي : « الطريق العلوي يمر بالنظـام الديناميكي ... والتطلع الى التحرر من الروابط الارضية للوصول الى الحركية الحرة خارج حدود السباحة والطيران يقود الى الطرق العليا[٢] » . وولز يستلهم هـذا النص . لكننا إذا أمعنا النظر

---

١ – ملك خرافي أعطـاه الاله القدرة على رؤيـــة المستقبل والماضي معاً . ولذا فهو يُرسم بوجهين . « هـ . م » .

٢ – أنظر « الشخوص العائمة » عام ١٩٣٢ . و « الجميع يطيرون » عام ١٩٣٧ .

في شخوصه العائمة ، وجدناها أبعد ما تكون عن التحرك بحرية . ان شخوص كلي الصغيرة تتميز بأنها معدومة الوزن تلقائياً ، وفي بعض الاحايين « يمد جنّي صغير كلابته » ليجذب الفنان الى منطقة سماوية « تسقط فيها الأشياء نحو الاعلى » . ولا شيء من هذا لدى وولز : فلا يد ممدودة ولا جاذبية معكوسة ، و « جنّي الاعماق الباردة » يستطيع ان يرتفع لكنه لا يستطيع التحرر من الجاذبية الأرضية : ان شخوص وولز ، الخفاف لكن الهامدين ، يصعدون ويهبطون ، ضمن حدود السباحة والطيران ، مع حركة التيارات . وفي حوالي عام ١٩٣٩ سوف يختفون : وبالمقابل سوف يتعمق التأصل المشترك ، وهو الذي سيدمج به ، في آخر الأمر ، التطلع الى الاعلى . وسوف يصبح هذا التطلعُ الاندفاعَ العمودي لجموعه المقيدة ، تلك الخطميات المتوحدة والممطوطة بلا جدوى نحو السمت . وفوق الرؤوس ، وكآخر مظهر من « الحركية الحرة » ، يتكاثر الذباب والبراغيث والفسافس الطيارة ، والبثور العائمة ، واللوبياء الوثابة ، وخيوط العنكبوت . وهذا الثول الكريه يهزأ من مجهود النباتات الانسانية التي تكدّ لتقطع جذورها. إرساء ، عجز ، رعب ، ورغبة باطلة : ان هذه الظلمات المتكدسة ببطء في فردوس بلوري ستفجره وشيكاً ، إنما هي وولز وهو يكتشف ذاته « بشخصه » من خلال آثار كلي .

ونحن نتبين من الوهلة الاولى ما هو مشترك بين الفنانين : فكلاهما شموليان وكونيان، وفي نظر كليهما تقوم الفنون التشكيلية بوظيفة كواشف اونطولوجية: فليس ثمة أثر من آثارهما لا يهدف الى ان يثبت بحركة واحدة كينونة صانعه وكينونة العالم . ولا يمكن ان يخامرنا شك في انه تكمن وراء هذا ، بالنسبة الى كليهما ، تجربة دينية . لكن هذه التجربة بالذات تفرق بينهما : فهما لم يعيشاها بصورة واحدة ، ولا ينظران نظرة واحدة الى « ما قبل تاريخ المنظور » .

ان كلي يبرر واقعيته الشمولية بلجوء صريح الى الخلق : « ان الكينونة (كينونة اشياء الحياة الجوهرية) ... تكمن في الوظيفة المحددة التي تؤديها في ما يمكننا بعد ان نسميه « الله » . وفي مكان آخر يقول عن الفنان : « ان تقدمه

في ملاحظة الطبيعة ورؤيتها يمكنه شيئاً فشيئاً من رؤية فلسفية للكون تسمح له بأن يخلق بحرية اشكالاً مجردة ... وبذلك يخلق الفنان أو يساهم في خلق أعمال هي على صورة عمل الله... ان الفن هو إسقاط للخلفيّة الاصلية ما فوق البُعدية، رمز لخلق الله . رؤيا . سر » . والفنان وموضوعه يتصلان عن طريق الخلفية ، إذ تنتجهما وتدعمهما وتدمجهما بكلية الكينونة الوحدةُ التركيبية لفعل هو بمثابة كينونتهما ، فعل يفعلانه في الوقت نفسه الذي يفعلهما فيه : إن الكل هو علامة متعددة الوجوه لفعل خلاق واحد يلقاه الفنان في نفسه باعتباره مصدر وجوده ويمده بعمله . والممارسة تظل هي الأساس ، والكينونة تتحدد بأنها العلاقة الوظيفية للأجزاء بالخلق المتواصل الذي يحقق وحدتها . وعلى هذا فإن صوفية كلي أبعد ما تكون عن مذهب الدعة والخمول ، وجان لوي فيرييه يصيب إذ يسميها «واقعية عاملة»: اذا كان كل شيء راهناً ، نشيطاً ، ومنشَّطاً باستمرار، « فإن الباب مفتوح للبحث الدقيق ... والرياضيات والفيزياء تقدم مفتاح هذا البحث تحت شكل قواعد تتوجب مراعاتها أو الابتعاد عنها ... إن هذين العلمين يفرضان الالزام الخلاصي بالاهتمام قبل كل شيء بالوظيفة وعدم البدء بالشكل المكتمل المنتهي... وبذلك يتعلم الإنسان ان يتعرف الاشكال الكامنة، يتعلم ما قبل تاريخ المنظور » .

ولكأن وولز حين كتب في « انعكاسات » : « لا طائل من تسمية الله أو من تعلم شيء ما عن ظهر قلب » ، انما كان يرد على الكلمات التي استشهدت بها : « ما يمكننا بعد ان نسميه الله » . وكل الفرق يكمن هنا : إن كلي ، المتحرر من التعاليم المسيحية كافة ، يحتفظ مع ذلك برؤية مسيحية وفاوستية للكون : « في البدء كان الفعل » . أما وولز فلا : ان هذا الباحث عن الكينونة يبدأ بدحض **الفعل** : « الابدية ماثلة في كل شيء ، في كل لحظة » . ثم يرفض الكلمة « ان الاله الذي يمكن ان يسمى ليس هو الاله الحقيقي » . ويتبدد الفن هباء ومعه ضمانته، الخلق الالهي . وواقعية وولز لن تكون « عاملة » نظراً الى ان كل عملية تثير نفوره : فبعد محاولاته الأولى سيهجر لمدة طويلة من الزمن — اثني عشر عاماً —

رسم اللوحات : « فهذا الرسم طموح ورياضة بدنية ، وانا لا اريده » . ومـــا يدينه في كل عمل ليس هـــو المشروع والتنفيذ فحسب ، بـــل أيضاً – وعلى الاخص – البناء والاسلوب وكل اشكال الأداء والعزف : « حين نرى ، فـــلا ينبغي ان نتشبث بما يمكن ان نفعله بما نراه ، بل ينبغي ان نرى ما هو كائن » . والموضوع التشكيلي هو موضوع غير مخلوق، وذلك بقدر ما يتجلى الابدي فيه. اذن لن يكون هناك من تركيب وتكوين : ان الرؤيـــة ستجعل نفسها بنفسها منظورة طالما انه لا فرق بين ان يرى الإنسان وبين ان يُري الغير . ويبدأ هذا المتوحش الكسيح بقطع صلته بالعقل العملي : « ليس علينا ان نعمل بـــل ان نكون ونؤمن » . وليس هناك إلا خيار أوحـــد : ان يضيع الانسان نفسه ويشتتها في الاعمال الخرقاء، أو أن ينكفىء على ذاته في انتظار ساكن. ترى ألن يقع وولز في نزعـــة سكونية تأملية برفضه الإقرار للكينونة بتلك الحميا التي تقارب ، تحت فرشاة كلي ، الفعل الصرف ؟ كلا ، انمـــا سيقع في تلك الممارسة المستبطنة التي اسميها نشاطاً سالباً . ان صيغة المصدر عنده هي في الواقع صيغة أمر مقنع : اننا كائنون وعلينا مع ذلك ان نكون. ولقد كان يحب ان يستشهد بالحكمة التالية التي وردت في البهاغافاد – جيتا : « ان الوجودات كافـة تخضع لطبيعتها » . وهنا يختلط الحق والواقع ، الطبيعة والمفهوم . وتخلي « رؤية كلي الفلسفية » المكان **للموقف الميتافيزيقي** . فالموقف انما **يأخذه** الإنسان **ويحافظ** عليه . وعن طريق هذا التوتر سيبعث وولز القانون الصارم الذي يسوسه ويظل اجنبياً عنه . محاولة متناقضة : انه ينتصب – ومن هنا كان التكاثر الذَكَري الذي لا يحصى له عدد في رسومه الغواش – ويغالي في الوقت نفسه في الطاعـة ليمحي ولتختفي معه ارادته المصابة بالعجز والوهن . وهـذا لن يتم بدون اضطرابات : فالأبدي يمزق الحايثة ، وينسف مقولاتنا ، الأنت والانا ، الذات والموضوع . والكينونة انما هي « ان نرى ما هو كائن» ، وأن نكتشف طبيعتنا في كينونة **الآخر** . أن نرى ، هـذا معناه ان نكون : ان كينونـة **الآخر** لا تتجلى إلا للكينونة ـــ الآخر من الداخل .

وهذا معناه أيضاً **أن نحلم** : « ان التجربة ، تجربة أن لا شيء قابل للتفسير ، تقود إلى الحلم » . التجربة ، كلا ، بل رفض الانسان المترفع ان يفسر او يمزق الكينونة الى سلاسل لامتناهية من العلل . ان وولز ، المتجمع على نفسه ، الشامل ، يحتضن ما هو غير قابل للتفسير ، اي ما لا يُختار بعناية . وفي كل مرة يتجسد فيه العالم ، بتمامه . أن نحلم ، هذا معناه اذن ان نرى . « اولئك الذين يحلمون وهم مستيقظون يعرفون ألف شيء يفلت من اولئك الذين يحلمون وهم نيام[1] » . فهم يرون الكينونة ، ذلك الالتباس في الاشياء ، ولا يهمهم أتجلت لهم من الخارج ، على شكل جذر او شقفة او حصاة أو بلاطة ، ام صعدت من الأعماق الصميمة « لتتكدس في العين اليمنى » . فالمهم انما هو ان ينفتح الانسان وان ينتظر وان يمسك بما لا يُمسك ، أو بالاحرى ان يدعه يمسك به . وان يثبته فيما بعد إن كانت هناك من حاجة : من غير ان يتحرك او تقريباً : « ينبغي أيضاً ان يعانق المكان » . ورؤية الداخل ستتحول الى رؤية خارجية « فوق صحيفة صغيرة للغاية » عن طريق تحريك لا يكاد يلمح للأصابع . وبظهر شيء ما خيالي على سطح الورقة : انها **طريقة الكينونة** الخاصة بكمأة ، بهوى ، ببنت وردان ، بوولز ، بالعالم ، اللامتمايزين .

ان كينونة الجزء تكمن في علاقته بالمجموع . وكلي لا يقول شيئاً آخر ، لكنه يؤكد ، متواطئاً مع **الخلق** ، ان هذه العلاقة عملية : ان الجزء « يقوم بوظيفته » من خلال عملية توحيد كلي جارية ، والفنان – الفيلسوف يساهم بصحو فكر في التوحيد الدائم للواقع . اما وولز فيجهل التوحيد : ان « امام ناظريه درباً نحو الوحدة » . **والوحدة كائنة** بالأصل ، منذ الأزل . اما التوحيد الكلي فبالمرة : ان **الكل** يقف في الفراغ مفرداً ، مكتملاً ، غير مبدوء قط . وولز يرفض ان يرى في العلاقة التركيبية بين التفاصيل والكلية مساهمة نشيطة ومتحركة في المشروع الكوني . انما هي بنية تبادل سكونية : فالجزء ينفي نفسه لمصلحة الكل ، والكل يتجسد ويحبس نفسه في كل جزء . وعن طريق هذه العلاقة

---

١ – نص لإدغار بو أورده وولز .

المزدوجة تتكشف الكينونة : الابدية منتصبة مسبقاً ، لا متحركة ولا ساكنة ، قوة تختنق لتنتج ، لتبقي على العطالة ، عطالة يتأكلها حلم رهيب في العمل . ان العالم ، في نظر كلي ، يتطلب ان يصنع إلى ما لا نهاية . اما في نظر وولز فهو مصنوع وفي داخله وولز . الأول ، النشيط ، « عداد الكينونة [1] » ، يأتي إلى ذاته من الابعاد . انه ذاته حتى في الآخر . اما الثـاني فواقع تحت وطأة ذاته : انه غير ذاته حتى في اعماق ذاته ، وكينونته هي كينونته – آخراً . واشياء الخارج ترجع اليه هذه الكينونة ، بقدر ما أن شيء الداخل ، غير القابلة للتسمية ، قد أسقطه عليها . لقد روى لي ذات مرة : « ان الاشياء ... تلمسني ، هذا لا يطاق ، انني اخاف من الاحتكاك بها » . وليس من المهم هنا ما تعنيه هذه الكلمات بالنسبة إلي : فما يريد ان يقوله هو ان الأشياء تلمسه لأنه يخاف ان يلمس نفسه فيها . انها ذاته خارجاً عنه : فعندما يراها ، يحلم بنفسه ، تنوّمه : فالفوقس وام الأربعـة والأربعين يعكسان له طبيعته وهو يحل لغز نفسه في عقدات قشرة ، في صدوع سور . والجذور والجذيرات وتكاثر الجراثيم في المنظار المكبر وغضون المرأة المشعرة ولدونة الفطر المذكر المتورمة تورّطه . انه يكتشف نفسه فيها صدعاً ، جذعاً ، أم اربعة واربعين ، فوقساً . وبالمقابل ، عندما يطبق عينيه ، وينسحب في ليله ، يشعر بالرعب الكوني ، رعب الكينونة – في العالم . ويتكدس كل شيء في شبكيته الغارقة في الظلام : التفتح الكريه لتـؤلول في الصخر ، تقطيب حيوان او زهرة دعموصية يفتحها رفضُ الوجود المستحيل . طريقان ليسا في الواقع إلا واحداً : الانشداه والآلية . انه يُشده بالأشياء الخارجية عندما تبدو له هذه الأشياء وكأنها نتاجات كتابته الآلية . وما آليته إلا الانتباه المشدوه الذي يصبّه على نتاجاته الخاصة عندما تتجلى له هذه كأشياء خارجية .

وبالنسبة الى « الشغيلة المخيفين » الذين تكون الأنا عندهم آخر ، تتحـدد الكينونة بالغيرية : انه لمن طبيعة الاشياء ألا تكون ما هي كائنة عليه . وحتى

---

١ – ميرلوربونتي « العين والفكر » .

عام ١٩٤٠ كان وولز يقتبس من العالم المحسوس وجوهاً مألوفة ، رجالاً ونساء ، نباتات ، حيوانات ، ابواباً ، منازل ، مدناً ، ليطبق عليها مبدأ اللاهوية . ولم يكن هدفه ان يبث الحياة في هذه الصور ، بل ان يزرع فيها البلبلة . موضوع واحد عالجه ألف مرة : الترأرؤ الثابت لما لا يُمسك ، الظاهر والمستتر في العلاقة غير الواضحة التي يقيمها الجزء بالكل ، والكل بالجزء ، في عدم الاكتمال المزدوج بين الواحد والتعدد. وفي هذه الانظمة الصغيرة الصارمة والمعقدة تتلاصق اشكال لا يشير تمايزها الفردي المكد إلا إلى عدم الـــتمايز الجذري : اشكال تسلم نفسها للنظر لتفلت منه على النحو افضل ، كل شكل منها يلمس سائر الاشكال مباشرة او عن طريق أحـــد ممرات الاتصال التي لا يحصى لها عدد والتي تحذر الغواش . اما حصر التماس في نقطة محددة فمستحيل : وأقصى ما يمكن فعله هو تحديـــد مساحات ، أكبيرة كانت ام صغيرة ، يحتمـــل ان يحدث فيها هذا التماس . ان الشيء ، إذا ما نظرنا اليه بمعزل عن غيره ، ينقلب بقضه وقضيضه إلى نقيضه ، ويؤكد كل منهما نفسه وينفيها في آن واحد : تركيب ينهك نفسه وتخـور قواه وهو في سبيله إلى التكون ، وانحـلال منقطع . ان كثافة معينة تفرض نفسها ، بتلبدها ، فتنسل خيوطها العنكبوتية وتتشعث ، وتعوم في النور كما يعوم المركب في الماء ، ثم تنقبض من جديد ، داكنة ، في عدم قابليتها للنفوذ . ومع ذلك ليس من شيء قد تحرك باستثناء نظرنا . ان هذا الخازوق يحمل ، في طرفه العلوي ، مصارعاً رياضياً مخزوقاً. انه الرأس المدبب لعمود يثقل بكل وطأته على الأرض. ومن طرف عيننا الأسفل نراه ينحل في منتصف الطريق : وداعاً ايتها الجاذبية. وينتهي بقصبات من الخيزران مربوطة فيما بينها بخيوط. وفي « الجنرال وأسرته» يعوم الاشخاص الثلاثة ويسقطون ويمشون في آن واحد في مدى أخذ على غفلة ، توحد بينهم استمراريته وتفصل بينهم انكساراته الداخليـة . ان وجه الابن ممتلىء ، منتفخ ، أحمر : شعر على شكل أنف ، فم كالخرطوم ، الخيلاء تصعر خده وتكبي عينه الصغيرة الأشبه بعين الفيل ، ثم على حين بغتة **لا شيء** ، إكليل ينعقد حول الفراغ ، وفي الداخل تتلاشى العـين من غير أن تكتمل من الجائز ،

او تبتلعها تلك الفجوة الكلية الحضور ، السماء .

ان وولز ، بالرغم من جمال رسومه الغواش ، ليس بعد إلا استاذاً بارعاً في الشعبذة . فهو طالما انه سيستخدم هذه الموضوعات الوحيدة السحرية من بين جميع الموضوعات ، الوجه الانساني والجسم الانساني ، فإنه سيخدعنا كما يريد مهما كان التشويه الذي يفرضه عليها : يكفيه ان يعتمد ولو في أضيق الحدود على عاداتنا ، وان يهيج انتظاراتنا الروتينية ومخاوفنا الليلية ورغباتنا ، وأن يحول انتباهنا ويلهيه بواسطة تصنعات وتكلفات، حتى تجعلنا هذه التجانسات الخادعة نتشبث بتركيبات مستحيلة لن نمنع انفسنا من محاولة إقامتها حتى بعد ان نتيقن من استحالتها : انها لعبة من ألعاب الخفة ، انها الورقة المغشوشة . وليس ذلك عن سبق تعمد ، وصانع هذه الصور الخادعة هو اقل الناس اعتماداً ، كما قلت ، على طرائق مسبقة : انه يظهر لنا ما يراه . إلا ان هذا لا يمنع انه ، في حوالي عام ١٩٤٠ ، اشمأز من رؤيته بالذات : فحتى يكشف الرائي « خلفية الاشياء ما فوق البعدية وما فوق البصرية » ويثبتها بواسطة الصور ، فلا بد أن يبذل قصارى جهده كيما يرى — اذن كيما يكون — على نحو أعمق . وبذلك تأصل موقف وولز وترسخت جذوره. بيد انه لن يستنكف ابداً عن رسم مدن وبشر وحيوانات ونباتات : فما تغير انما هو الوظيفة التي يعزوها إليهم . فمن قبل ، كانت المواضيع اليومية تخدمه في نصب أفخاخه ، وفي الايحاء بما هو غير قابل للادراك ، فيما وراء تناقضاتها . وبعد ١٩٤٠ ، بانت الكينونة ، المستدعاة بوسائل مختلفة ، هي التي تتجلى اولاً وتوحي بتلك المواضيع تلميحاً ليس إلا . وانعكس كل شيء : كانت الكينونة في السابق تسمح للناظر بأن يخمنها تخميناً، وكانت الوجه الآخر للانسان ، فإذا بالانسان الآن هو الوجه الآخر للكينونة .

لنفتح الخرج من جديد ولنخرج منه هذا الاستشهاد الآخر :

« ان اللجوء الى الأصابع لتصوير حقيقة ان الاصابع ليست بأصابع لهو أقل فعالية من اللجوء الى اللا أصابع لتصوير حقيقة ان الاصابع ليست بأصابع . واللجوء الى حصان أبيض لتصوير حقيقة ان الأحصنة ليست بأحصنة هو أقل

فعالية من اللجوء الى اللا أحصنة لتصوير حقيقة ان الأحصنة ليست بأحصنة .
« ان العالم اصبع ، وكل شيء حصان » .

إن من يريد ان يفهم هـذه الكلمات انطلاقاً من تشوانغ – تسو ، مؤلفها ، يجدها على قدر لا بأس به من الغموض . اما اذا نظر اليها من خلال آثار وولز ، فإنها ستتضح وستلقي ضوءاً جديداً على هذه الآثار .

هناك طريقتان في تجسيم غيرية الكائن . الاولى هي الكشف في إصبع ما عن حضور « الكل » السرطاني . وهذا ما نبغ فيه دوبوفيه : فهو يرسم نساء ، تقيّحات وردية ، تفتحات غددية وأحشائيـة ، حيوانات باسلة معوزة مع فتحة وضرعين وخط الفرج النـاعم . انهن لا نساء ، اللاعضوي الصرف ، المعرّى من اساطيره ، الاختلاج العاري على سطح اللاعضوي . وقد سار وولز في البـدء في هذا الطريق ، لكنه لم يكن مدعوماً بمذهب دوبوفيه المـادي اللاذع والآسر : نحن نعرف ان بنى المـادة المجهرية تسحره ، لكن انما بسبب الكينونة التي تشهد عليها . ولهذا السبب لن يجد مشقة كبيرة عام ١٩٤١ في تحويل وجهته والانتقال الى الطريقة الثانية التي تقوم على كشف كينونة الاصبع الأخرى عن طريـق الرسم المتعمد للأصابع . لا أصابع تكون كينونتها الاخرى الاصبع ، غـير المنظور قط ، غير المسمى قط ، الحاضر دومـاً . ترى هل سينضم من جديد الى كلي ، ويأخذ طريقـه الى « الرؤية الفلسفية للعالم التي ... تسمح بالخلق الحر لأشكال مجردة » ؟ نعم ولا . يقيناً ، إن العـالم مطروح على بساط البحث ، والتجربـة اذ تكشف لوولز طبيعة الأشياء تسمح له بأن يجسد العالم في مواضيع لا يصادفها الانسان فيه . لكنه يرفض ، وقد ازداد وفاء للمذهب الآلي اكثر من اي سبق ، يرفض بعد عام ١٩٤١ اسم المبدع واسم الفنان كما سبق له ان رفضهما قبل عام ١٩٤١ : مُظهر اشباح ، مظهر كينونات ، هذا هو لقبه الحقيقي . ولا ريب في ان هذه الوجوه الجديدة خياليـة . لكن الخيال ليس خلاقاً : ففي الموقف الميتافيزيقي تصبح الكينونة قانونه ، ويصبح هو صيرورتها التشكيلية . والخلاصة ان نتاجاته **كائنة** : انها تظهر التعادل الدقيق بين الحيوانات المريخية ،

كما يمكن ان تتجلى لأعضاء جنسنا ، وبين الجنس البشري كما يمكن ان يتجلى لأهل المريخ . وولز ، الانسان والمريخي في آن واحد ، يبـــذل قصارى جهده ليرى الأرض بعينين لا انسانيتين : فهذه هي الوسيلة الوحيدة ، في اعتقاده ، لتحويل تجربتنا الى تجربة عامـــة شمولية . ويقيناً ، انه لن يقول عن الأشياء المجهولة ، المعروفة اكثر مما ينبغي ، التي تحتل الآن مكانها في رسومه الغواش انها « اشكال مجردة » ، ذلك انها لا تقل عينية في نظره عن مواضيع طريقته الاولى ، ونحن لن ندهش لذلك . انها نفسها لكن بالمعكوس . لقد حافظ ، على سبيل المثال ، امتطاط جموعه المهجورة : كل ما هنالك انها لم تعد بشراً يتمطون ، بـــل هي جواهر عديـــدة كرمل البحر ومتمايزة كل التمايز فردياً ، لا ترمز الى شيء ولا الى احد ، وتبدو وكأنها تنتمي الى مواليد الطبيعة الثلاثة[1] في آن واحد معاً او ربما الى مولد رابع ما يزال مجهولاً حتى يومنا هذا . ومع ذلك فإنها تخصنا : انها لا تُظهر لنـــا ، هي المغايرة لنفسها جذرياً ، حياتنا ، ولا حتى مـاديتنا ، بل كينونتنا العارية ، المدركة من الخارج – من اين ؟ – بلا تواطؤ ، الاجنبية ، المنفرة لكن التي تظل كينونتنا نحن. ويستحيل علينا ان ننظر من غير أن يأخذنا الدوار الى تلك الكينونة التي هي نحن ، الأسيرة في تلك الجموع شأن الكينونة المتجسدة في هذه الجموع .

اذا كانت الكينونة المغـايرة هي قانون الكينونة ، فلن نجد مشقة كبيرة في ان نظهر ان الإصبع ليس إصبعاً حقاً ، وإنه يخون في كل مكان مـاهيته : فهذه الماهية نحن نعرفها ، لكن اللا أصابع ، تلك المواضيع المجهولة التي نجهل عنها كل شيء ، كيف ندرك انهـــا غير ذاتها ؟ وكيف يتوصل وولز الى أن يجعلنا نحس بذلك ؟ إن هـذا السؤال يستهدف الاسلوب نفسه والاسلوب هو الذي سيعطي الجواب . هوذا رسم غواش[2] لا أستطيع ان انظر اليه من غير قلق: فلندرسه.

١ – هي الحيوان والنبات والجماد . « هـ . م »

٢ – « المتراس الكبير الذي يحترق » . ١٩٤٣ – ١٩٤٤ . واسم هـذا الرسم الغواش لم يختره وولز بنفسه .

لقد تعقل فيه المكان : إن هذا الوسط المتصل، ذا الأبعاد الثلاثة ، الاقليدي بصورة بالغـة البورجوازية ، قـد تحرر من الالتواءات والسراديب والحفر والانعطافات العديدة التي كانت تجزئـه في المرحلة السابقة . ولقد كان ذلك واجباً : فما دام البشر لهم وجه إنساني ، فمهمته ان يفككهم . أما الآن فإن الحاوي لا بد ان يبدو مألوفاً أكثر كلما كان المحتوى أقل ألفة : إن **الشيء** ، غير القابل للتسمية ، يأتي إلينا عبر الامتداد الواقعي الذي نعتقد اننـا نعيش فيه . ومن هنا يؤكد انه ينتمي الى عالمنا : وحين ينطبق الفخ نتبين ، بعد فوات الأوان ، ان حمة الكينونة تتآكل الإطـار الذي قدم لها . وطالما ان الفراغ **لا شيء** ، فإنه كائن هو نفسه على مد النظر ، وهو يتشوه عندما يملأ .

والشيء هنـا أحمر . وللوهلة الأولى نظنه من الخشب المدهون . زنجفر[1] . أقراص دموية . سياج مشقق . أو ممزق : على يـد قنبلة ، على يد الزمن . ألواح مسمرة على أعمـدة ، جذوع غير مصقولة صقلاً حسناً . وتحت هـذا المتراس العارض ترقد جذوع أخرى ، غير مستعملة . وهـذا الاحساس الأول يتفسخ للحال : إن الظلال ، وتشوه الألوان التدريجي ، والحركات المفروضة على عيننا تحدث تغييراً متطوراً، وتحول الخشب الميت الى حجر. وهذه الكينونة الأفقية، المنتصبة في منتصف الغواش ، هي بدون أدنى ريب ذات طبيعة خطية : لكن ها هي ذي تنكسر على شكل زاوية قائمـة : فتنتصب ساق من خشب . من خشب ، كلا فثمة رقط رمادية وتصدؤات تفضح الماهية الجمادية للقدم الضخمة التي تكملها وترتـد نحو اليمين . أين حدث التغير ؟ في كل مكان وفي لامكان . إن السافل عضادة خشبية ، والعـالي حجر غرانيتي ، لكن وحدة الشكل التي لا سبيل الى إنكارها تفرض علينا ان نرى وحدة المضمون المنفية عـن دراية من الداخل : كينونة واحدة تتركب وتنحل في آن واحـد تحت النظر ، صخرة وخطية معاً ، بلا صدام ، تأرجحاً ساكناً للمادة المشبوهة أينما كان . وعلاوة على ذلك فإن كينونة متموجـة ، في الجانب الآخر من المحور المركزي — متميزة

---

١ — حامض الرصاص ، وهو أحمر اللون . « ه . م » .

المستدعى والمقصى **بالعدوى** ، لا يرتفع ابداً الى مستوى الدلالة ، بل هـو على العكس يغوص ويتكاثر ، تحت الجلد ، كمعنى متعدد يفلت مني . لكن حتى تنتج علاقة الجوار السيء وحدها في كل مكان هذه الاشارات الكاذبة التي تلتهم بعضها البعض عن طريق نقض متبادل دائم ، فلا بد لتلاصق الاشكال الظاهري ان يظهر، في الحقيقة ، الوحدة التشكيلية لكل منها . وهذه الوحدة تفلت مني اذا بحثت عنها ، لكن التفاصيل ترجعني اليهـا باستمرار : إذ ان هـذه التفاصيل تتكشف ، عن طريق امساخها الساكن ، اللامنقطع ، **كجزء لا يتجزأ من كلية** ما ، كلية الحضور في غيابها ، **هي السيء** ذاته . الشيء ، أي الصيرورة المادية في **هذا** العالم ، التي تأتي إلي ، معرضة اياي للخطر ، في مكاني ، وفي الوقت نفسه هذا العالم بالذات الذي تنبسط فيه ، عالمنا، الذي اصبح موضوعاً بالنسبة الى أي نظرة كانت ، بالنسبة الى نظرتي . إن ما أراه ، انا أسير العالم، هو، من الخارج، العالم نفسه الذي بقيت فيه ، أي أنا نفسي . انني الوجه الآخر المحرق والدامي لهذا الشيء الذي يأخذ لوناً مائـلاً الى الأحمر . ان « التلاشي الاهتزازي » للتلميحات يتركني وحيداً بمواجهة هـذه الحزمة من الإكتوبلازما[1] في الوقت نفسه الذي يشرط فيه رؤيتي : كلا ، ان هـذا التكدس المنفر ليس مجزرة ولا استشهاداً ولا جمر حقد ، لكن لما لم يكن شيئاً آخر ، فإن الحقـد والتعاسة والدم والقلق تبدو لي، عبر سرعة أفول العلامات الكاذبة، وكأنها **المعنى الآخر** لهـذا التكدس . كما لو ان شرطنا الانساني والكوني – الذي نتحمله عـادة مروبصين – لا يكشف عن فظاعته التي لا تطاق إلا لعيون غـير متواطئة ، ساذجة ، أجنبية ، أو كما لو ان حقيقة هـذه الفظاعة هي كينونتي الأخرى ، المنتصبة في اعماقي والصاعدة حتى رؤيتي لتشوهها . انني اشعر في آن واحـد انني **هناك** ، اسير الغواش ، مرئياً ، مع رفاقي الجهنميين ، من قبل نظرة صافية غير مضللة ، وانني **هنا**، في نظرتي، مستلباً في نظرة وولز ، مسحوراً بانسحاره،

---

١ – إشعاع منظور ، مصدره نفسي ، يصدر عن جسم الوسيط في التنويم المغناطيسي او في الاتصال بالأرواح . « هـ . م »

كما لو ان كتابته الآلية تبعث فيّ آلية القراءة . في الداخل وفي الخارج ، ملاك ومجنون ، موضوع مغاير ، ذات مغايرة : ان هـذا الالتباس يعنيني ، ولهـذا السبب لا يكف عن إقلاقي . ولا سيما ان المسألة ليست مسألة تعارض هامد استطيع ان ألاحظه بكل هدوء بال : فلا ريب في أن حدّيْ التناقض يتداخلان أكثر مما يتعارضان ، لكن طالما انه لا يمكنهما ، على كل الاحوال ، ان يقيما معاً ، فإن الشيء يكشف لي – فيما وراء العمل والسلبية – وشكان وقوعه الفجائي : **ففي مدى لحظة** سيتلاشى احد مظهري الكينونة هذين في الآخر ، سيقع الجنون اللهم إلا اذا جاءت نظرة ملائكية ومتجمدة لتفضح استلابي تجاه الموضوع . **في مدى لحظة** سأصبح وحيداً وآخر تماماً في هـذا العالم أو سيعترف العالم بغيريته العميقة : المصح العقلي أو الجحيم . **في مدى لحظة** : لكن الابدية ، تلك الرمانة الناضجة أكثر مما ينبغي والموشكة دوماً على الانفجار ، تتجسد للحال بصفتها الكينونة – الأخرى للتتابع . وهذه الضرورة المستعجلة المعلقة هي الزمن وقد أُمسك وأوقف اثناء طيرانه ، وهي الرسم الأولي العديم الشكل لقبل ولبعد . ولهذا السبب يتهرب الشيء ، على الغواش ، من التأمل : فرؤيته انما هي انتاجه وانتظاره والتوزع بين رفض مسبق وقبول مأخوذ . وفيـه يتحول المصير الى كينونة الابدية الأخرى .

* * *

كان المطلوب إثبات ان الاصبع ليس اصبعاً ، لقد برهن وولز على ذلـك برهاناً ساطعاً : عن طريق اللااصبع . ومن هنا يتميز عن السيرياليين الذين تأثر بهم تأثراً كبيراً . فالرسم والشعر بالنسبة إلى هؤلاء شيء واحد ، ولا فرق عندهم بين ان يرسموا « ساعات رخوة » او يكتبوا « هوى قابل للذوبان » و « حصان زبدة » . ونحن نعلم اي أهمية يعلقونها على العناوين . ففي خير آثارهم تتداخـل الكلمات في الـلوحة وتطليها كتلك التوريات التي تنظم أضغاث أحلامنا : ان الكلمة ملك . وتفوّق وولز هو ان الاشياء ، في رسومه الغواش ، غير قـابلة

للتسمية : وهذا يعني انهـــا ليست من اختصاص اللغة وأن فن الرسم قد تحرر نهائياً من الأدب . ان عناوينه لا تدل على الموضوع : بـــل ترافقه . ما معنى « جذور بيرات » على سبيل المثـــال ؟ هناك نوع من التلاعب اللفظي ، هذا مؤكد ، لكن على هامش الغواش ، وبصورة إضافية : فالأثر قـــد أنتج بنفسه عنوانه ، انعكاساً مبهماً لنزوة مزاج ، لمعنى غير قابل للفظ ، أبدي الغموض . وباختصار ، إن الفنان ، الخالي اليدين ، الخالي الجيوب ، لا يأبه إذا ما فُتِّش وسُرقت منه جميع عباراته : فلكي يقنع ويرهب لا يملك إلا وسائل تشكيلية ، « المواد الملونة الخمس الحية : النقطة ، الخـط ، المساحة ، النور ـ الظـــلام ، اللون [1]» . وبواسطة هذه العناصر الشكلية وفي « ذلك المكان الرمادي الصغير الذي يمكن ان تنجح فيه القفزة من السديم إلى النظام[2] » ، يترك فكره المستلب إلى الأبد ينتظم في فكر تشكيلي للاستلاب . وهذه الآلية اليقظة والخرساء لا تعمل على شكل انفجارات صاعقية ، انما هي نضج موَّجه . واخـــيراً يتجلى الموضوع : إنه الكينونة والعالم ، إنه القلق والمثال ، لكنه قبل كل شيء غواش ارتجل نفسه بنفسه ولا يرجع إلا إلى ذاته . وفي وسع وولز ان يسخر من الفن والفنانين . فهو باستبعاده الأدب ، حـــكم على نفسه باستحالة اللجوء إلى تلك الكتابة التي لا مصطلحات لها والتي اتفق الناس على تسميتها بالجمال . ان الجمال ، ذلك البرهان الصامت ، تلك الوحدة الكونية بين الأجزاء والكل ، انمـــا هو دوماً العالم او هو عالم ممكن يتحقق عن طريق كثافته الخاصة وصلابته . وطالما ان وولز ما يزال يروي ، فإنه يظل معتمداً على ظاهر الأشياء المألوف ليقنعنا . وبعد ذلك ، بداهة واحـدة لكن دائمة : الجمال . وليس ثمـــة رسم واحد من رسومه الغواش غير جميل . لكنه يستخدم هـــذه الغاية المطلقة كوسيلة ، او بالأخرى اذا كان يقبل سراً بأنها غاية فهذا لأنه حط من شأنها في البداية ولأنـــه يستخدمها ، وهذا لأنه جعل منها مشاكلة الفظاعة . وفرنر هوفمان على حق إذ

---

١ – بول كلي « التفكير الصوري » .

٢ – المصدر المذكور .

يشبه رسومه الغواش بـ « تلك المخلوقات القبيحة الجمـــال التي يشاهدها المرء في أحواض نابولي او مونتي – كارلو » . وإذا كان الجمال قبحاً ، زهرة شر ، لدى وولز ، فانه ليس خيـانة بالمرة : فهـــو لا يهرب لينجو بنفسه ، ولا يخفف من وطأة اي شيء . بـــل هو على العكس يعزز القلق لأنه جوهر الشيء بالذات ، حبته ، انسجام الكينونة : فتكامل الأشكال واندماجها التام وروعة ألوانهـــا الفاتحة انما مهمتها ان تظهر الحكم الصادر علينا بالهلاك الأبدي .

(مقدمة لـ « مائيات وولز ورسومه » ، نشر ديلبير).

فهرست

هذا الكتاب

هذا الكتاب هو الحلقة الثالثة من سلسلة « مواقف » الشهيرة التي ألفها الفيلسوف الوجودي الكبير جان بول سارتر وجمع فيها طائفة من أبحاثه العميقة ودراساته في الأدب والفن والحياة .

وقد كانت الحلقتان الأولى والثانية بعنوان « الأدب الملتزم » و « أدباء معاصرون » .

أما هذا الجزء الثالث فيضمّ مقالات رائعة تحدث فيها سارتر عن بعض مشاهداته وانطباعاته في اميركا وايطاليا وفرنسا ، ومن أجمل مقالاته في هذا الصدد « جمهورية الصمت » و « نيويورك مدينة استعمارية » . وأورد كذلك بعض آرائه في عدد من مشاهير الفنانين في العالم . وسيكتشف القارئ في سارتر ، إلى كونه فيلسوفاً وروائياً وناقداً أدبياً من الطراز الأول ، محلّلاً للآثار الفنية لا يكاد يُجارى . إنه ذو ثقافة فنية عميقة ونظرات تذوقية نافذة وتحليل جمالي ممتاز .

كتاب أساسي في مكتبة كل مثقف .

٤٠٠ ق . ل ٥٢٥ ق . س ٨٠ ق . م

مطابع دار العلم للملايين
بيروت